

GENREBEVISSTHET I NORSKE KOMISERIER

- En vurdering av tv-seriene *Mot i Brøstet*, Nr.13 og *Mia* i lys av situasjonskomediens genrekriterier

Kapittel 1: Innledning

1.1 Presentasjon

TV2 hadde på 1990-tallet en stor seersuksess med komiserien *Mot i Brøstet* (1993-1997), men denne serien ble til tross for høye seertall aldri særlig likt av kritikerne (Syvertsen, 1997:208). Leif-Ove Larsen kan eksemplifisere kritikernes syn: ”Generelt er avstanden mellom de gode replikkene for lang, og potensielt morsomme situasjoner eller gags tøyes i overkant av det de kan tåle. [...] for et voksent publikum kan den bli anmasende og ofte direkte platt” (1996:67). Serien hadde likevel et stort og tydeligvis fornøyd publikum ettersom den fortsatte å gå i fem år. Det er lengre enn noen annen norsk komiserie hadde gjort tidligere. Syvertsen påpeker også dette aspektet ved serien; nemlig at *Mot i Brøstet* ”[...] var den første situasjonskomedien som var laget for å gå over lang tid og som ble spilt inn etter internasjonale samlebåndprinsipper [...]” (1997:209). Tore Ryen, skaperen og produsenten av serien, bekrefter dette synet og avslører en holdning til tv-produksjon som inntil da sannsynligvis ikke var vanlig her til lands: ”I USA dreier denne bransjen seg om show og business, med en tykk strek under business, vi snakker om fabrikkdrift.”¹ *Mot i Brøstet* virker således å være basert på den tradisjonelle amerikanske sitcomgenren. Dette inkluderer også en holdning i produksjonen til at dette er et underholdningsprodukt som skal nå et størst mulig publikum, snarere enn at det dreier seg om kunst- eller kulturproduksjon. Denne uenigheten mellom seere og kritikere over i hvilken grad serien underholder, ligger muligens innbakt i forskjellige holdninger og forventninger til selve genren. Dette skal jeg komme tilbake til.

Nr.13 (1998-2001) er en komiserie som NRK hadde stor suksess med på lørdagskveldene. Serien ble sendt første gang fem år etter at *Mot i Brøstet* hadde kommet på luften og ble populær både blant seere og kritikere. Trude Ringheim i *Dagbladet* skrev bl.a.: ”*Nr.13* er en peis av en serie, en påle. Og en kontrast til de femhundre og nitti amerikanske lavmålsseriene vi kontinuerlig plages med [...]”.² Serien ble skapt av Andreas Markusson og Bo Hermansson etter mal av førstnevntes teaterkomedie *17. Mai*. Seriens popularitet indikeres også i det faktum at det ble produsert nye episoder i flere omganger, selv om det totale antallet på 23 episoder ikke utgjør mer enn en brøkdel av *Mot i Brøstets* totale volum på 142 episoder.

¹ *Aftenposten* 18.9.1994

² *Dagbladet* 8.11.1998

Men da NRK i januar 2003 sendte sin nyeste komiserie *Mia* (2003), gikk det ikke så bra. Selv om det begynte lovende med 692.000 seere som så premieren onsdagskvelden kl. 19.55, ble siste episode bare sett av 282.000 seere, altså et frafall av mer enn 400.000. Dette må kunne sies å være betydelig i denne sammenhengen. VG, for eksempel, viser til disse tallene og hevder at serien aldri burde vært vist på tv.³ *Dagsavisen* skriver at om norsk fjernsyn hadde vært like nådeløs som den amerikanske tv-industrien er: "[...] ville serien forsvunnet etter første episode". "[Fordi] selv ikke nasjonenes favorittblondine (for anledningen brunette) klarte å få liv i denne bleke situasjonskomedien hvor replikkene falt som melsekker og timingen fikk sirup til å virke hurtig".⁴ Serien ble, i motsetning til *Mot i Brøstet* og *Nr.13*, altså ingen suksess verken blant tv-seere eller kritikere. Den fungerer tydeligvis ikke med henblikk på komiseriegenrens primære krav, nemlig at den må klare å underholde ved å frembringe latter hos seerne. At de fleste ikke finner *Mia* morsom, gir en indikasjon på de genrepblemene denne serien har. Det er således gjennomgående i kritikken en undring over hva slags serie dette egentlig er. Stein Østbø i VG sier for eksempel, etter først å ha karakterisert serien som en kalkun, at ikke er det en sitcom, ikke er det en såpe og ikke er det en meta-serie, så hva er det egentlig?⁵

Et forvarsel om kvaliteten på serien kan i ettertid sees i sammenheng med NRKs flytting av sendetidspunktet av *Mia* fra lørdagskvelden til onsdagskvelden.⁶ Dette ble gjort etter at serien var ferdig produsert, og var sannsynligvis en indikasjon på NRKs egen vurdering av serien. Tv-programmer som sendes på lørdagskveldene på NRK blir nesten alltid foretrukket av dem som ser på tv. I kontrast til de to andre seriene kan det spekuleres i om *Mia* er blitt produsert uten en klar formening om hvordan sitcom eller komiseriegenren konstrueres.

Sitcom er en av verdens mest utbredte tv-genre og burde være kjent for de fleste som ser på humorprogrammer og i alle fall for dem som skal produsere dem. Eller er man allerede her ved sakens kjerne; at den norske komiserien aldri har blitt ordentlig definert? Kan dette forklare hvorfor det er så langt mellom de gode norske komiseriene?

1.2 Problemstilling(er)

Med utgangspunkt i en analyse av tre norske komiserier søker jeg å undersøke hvordan norske komiserier forholder seg til genrekonvensjonene.

³ VG 19.2.2003

⁴ *Dagsavisen* 9.1.2003

⁵ VG 09.01.03

⁶ VG 21.11.2002

Grunnen til at jeg ønsker å undersøke dette er for å prøve å si noe om serienes kvalitet. Min hypotese er at ved å vurdere hvordan disse norske komiseriene forholder seg til genrens konvensjoner vil dette også kunne si noe om deres kvalitet.

For å kunne svare på disse spørsmålene er det nødvendig å gjøre rede for genrens konvensjoner og å se på hvordan de norske seriene fungerer håndverksmessig i forhold til disse kravene. Utgangspunktet for undersøkelsen er at sitcom har en spesifikk "mode of address" eller henvendelsesmåte som regulerer forholdet mellom produsent og mottager. Denne bør overholdes hvis man skal ha håp om å lykkes med genren. Konvensjonene som er i bruk i komiserier skal jeg beskrive nærmere senere, men så langt kan det slås fast at de viser til hvordan historiene og morsomhetene blir konstruert; til genrens dramaturgiske og narrative strukturer.⁷ Blir historiene fortalt på en optimal måte? Videre er det forventninger om setting eller arena for hvor komikken skal utspille seg og karakterens relasjoner på denne arenaen: Hvordan fremstår de forskjellige rollefigurene, og er de troverdige i sin setting? Dette viser igjen til seriens narrative premiss eller enigma; til den generelle historien som skal fortelles. Sitcomer forholder seg produksjonsmessig vanligvis også til to publikum samtidig, et i studio og et foran tv-skjermen.⁸ Dette vil ha innvirkning på skuespillernes spillestil som igjen resulterer i at det er etablert tekniske konvensjoner for opptak av seriene. Disse forskjellige konvensjonene skaper humoren i komiserier.

Det underforståtte spørsmålet blir: hva slags kvalitet har de norske komiseriene?

Det er i denne sammenheng nødvendig også å komme inn på en diskusjon om kvalitetskriterier. Hva menes med kvalitet generelt og i komiserier spesielt?

Før jeg begynner å besvare oppgavens spørsmål kan det være interessant å se nærmere på hvordan komiserier tidligere er blitt studert.

1.3 Sitcom som forskningsobjekt

I oppgaven bruker jeg den norske betegnelsen *komiserie* og den amerikanske betegnelsen *sitcom* om hverandre. Dette til tross for at uttrykket *komiserie* ikke utelukkende har vært brukt til å beskrive en sitcom. Leif Ove Larsen bruker for eksempel begrepet i en bredere sammenheng, til også å omfatte andre komigenrer på tv (2003:127). Mens *Dagbladet* referer

⁷ Jeg bruker uttrykkene narrative strukturer og dramatiske strukturer synonymt, dette ser ut til å være måten det blir brukt på i amerikansk litteratur. Uttrykkene viser både til teorier og til dramaturgiske metoder.

⁸ Jeg kommer tilbake til dette aspektet ved komiserier. Mange vil hevde at det finnes slike serier som spilles inn uten publikum i studio, men jeg vil hevde at det er unntakene og at disse seriene, for eksempel *The Simpsons* (1989-), kanskje egentlig ikke er sitcomer.

til *Seinfeld* som en komiserie og det samme gjør komiserien *Friends*' sin norske nettside om seg selv.⁹

I Norge er det Larsen som har skrevet mest om komiseriematerialet, sist i artikkelen *Muntre perspektiv: Fjernsynskomediens estetikk* (2003:127-148) hvor han bl.a. beskriver sitcomens konvensjoner i relasjon til Tore Ryens komiserie *Holms* (2002-). Men også i andre artikler har han vært innom situasjonskomedien, om enn med en annen vektlegging, for eksempel i *Humor på Samlebånd* (1996) hvor han ser på hvor viktig komiserien er i en tv-kanals sendeskjema. I *Respektløs Moro? Satire og parodi i 1960-årenes tv-komedie*, viser han til at *Kontorsjef Tangen* (1966) med Leif Juster i hovedrollen var det første forsøket på å lage en norsk sitcom (2002:85-108).

En av de første utvidede studiene som ble gjort om komiserier internasjonalt ble gjennomført under ledelse av Jim Cook for British Film Institute i 1982. Denne samlingen av artikler i *Television Sitcom* ([1982] 1984) fra både academia og produksjonsmiljøet gir en svært god oversikt over sitcomen som genre, med henblikk på både tekniske og narrative konvensjoner. Andre vesentlige arbeider om sitcom har David Marc, Steve Neale og Frank Krutnik utført. Førstnevnte i *Comic Vision. Television Comedy and American Culture* ([1989] 1997) hvor han beskriver utviklingen av den amerikanske sitcomen på tilnærmelsesvis hele 1900-tallet. Neale og Krutnik har i *Popular Film and Television Comedy* (1990) et større perspektiv som også inneholder filmkomedier, og en bedre beskrivelse av humorens elementer som parodi og satire. Ikke minst ser de også på forskjeller på amerikanske og britiske sitcomer. Begge disse bøkene har ideologiske utgangspunkt, Neale og Krutnik bygger på komikkens potensielle evne til å undertrykke (1990:3), mens Marc har et mer positivt inntrykk av hva tv-en kan tilby. Han ser på sitcomen som en konsensusskapende genre, som noe som binder seermassene sammen: "Situation comedy tends to establish a range of comfortable emotions and familiar logics in whatever subject matter it addresses" ([1989] 1997:22). "It seeks a middle so vehemently that it will make whatever edge it begins at into a middle before long" (Ibid: 201). Mens Neale og Krutnik sannsynligvis oppfatter det som mere problematisk at: "[The sitcom] function as further reminders of the ways in which institutional forms of comedy operates as vehicles for dealing with and making acceptable that which is aberrant and potentially threatening" (1990:261). De trekker således ganske like konklusjoner om sitcomen som genre, men vektlegger svaret forskjellig. Selv om man er uenig med Neale

⁹ <http://friends.norge.cc/bak.shtml>, *Dagbladet.no* 12.12.1996 og *Dagbladet* 10.10.2000. Denne avisen ser ut til å ha litt problemer med genrebetegnelse ettersom den også skriver: "Siden har Tore Ryen klokkelig holdt seg til TV-såpe. [...] På det travleste skrev han manus til to komiserier i uka [...]" (mine understrekninger).

og Krutniks ideologiske grunnlag, bør man ikke la det stå i veien for å vurdere boken som verdifull i sine beskrivelser av sitcomens genrekonvensjoner.

I Danmark er det også blitt skrevet noen interessante artikler om sitcomen som genre og bruken av dens etablerte konvensjoner. Poul Erik Nielsens artikkel *Comedy Series in Danish Television - for Better or Worse* (2001:89-119) hevder om danske komiserier det samme som jeg mener om norske, nemlig at kvaliteten avspeiler hvordan man forholder seg til genrens konvensjoner.

En av de nyeste bøkene om sitcom har Joanne Morreale kommet med. I *Critiquing the Sitcom. A Reader* (2003) har hun, som redaktør, samlet noen vesentlige artikler om genren. Her er bl.a. Kathleen Rowe Karlyns beskrivelser om "unruly women" i sitcomer, altså om kvinner som ikke vil la seg "temme", og spesielt om Roseanne Barr (2003, 251:273). Disse artiklene behandler forskjellige sider ved komiserier og har således også forskjellige metodiske og teoretiske utgangspunkt, som genreteori, feministiske teorier, postmodernitet, psykoanalytiske innfallsvinkler, resepsjonsorienterte utgangspunkt etc. Årsaken til at Morreale har samlet dem, forklarer hun bl.a. med at:

"While these essays incorporate a variety of methods and perspectives, all share a common concern with articulating the relationship between ideology and culture." [...] "Sitcoms generate emotions because they are so integrally related to who we are as both individual subjects and members of a cultural community" (2003, xii).

Morreales samling av artikler kan sies å være en presisering av én genre, med utgangspunkt i ulike metoder og teorier, på lignende måte som Robert C. Allen behandler *forskjellige* tv-genrer i *Channels og Discourse, Reassembled* ([1987] 1992). Men han har også med viktige bidrag spesifikt om sitcomen, som Jane Feuers *Genre Study and Television*, hvor hun ser på sitcomen i et utviklingsperspektiv. Felles for begge disse bøkene er at de ser på sitcomen i et større samfunnsperspektiv. Selv om de er konkrete i forhold til spesifikke komiserier, er det i relasjon til hva sitcomen kan bety eller representere som primært blir vektlagt. Sitcomen kan bli fremstilt som å være kvinneundertrykkende, kvinnefrigjørende, konservativ eller liberal, avhengig av hvordan innholdet blir tolket, fremfor en vektlegging av hvorfor vi ler av en spesiell tv-serie. Tittelen på Darrel Y. Hamamotos bok, for eksempel, indikerer også en slik vektlegging av det samfunnsmessige, snarere enn det komiske; *Nervous Laughter. Television Situation Comedy and Liberal Democratic Ideology* (1989). Det kan virke som om den dominerende måten å behandle sitcomen på har vært på ideologiske grunnlag, med beskrivelser av sitcomens innhold i relasjon til hva den representerer og eventuelt betyr,

snarere enn hvorfor og hvordan sitcomen kan få oss til å le. Et unntak i denne sammenhengen er Jerry Palmers *The Logic of the Absurd* (1987) hvor han bl.a. i en analyse av *Fawlty Towers* prøver å forklare hvorfor, innenfor en vitenskapelig ramme, noen vitser fungerer og andre ikke.

Bøker som også er konkrete på hvordan humoren skal frembringes, men mindre akademisk orientert, er bl.a. Jurgen Wolffs *Successful Sitcom Writing* ([1988] 1996) og Evan S. Smiths *Writing Television Sitcom* (1999). Disse bøkene har som mål å vise hva som bør vektlegges i en sitcomproduksjon og hvordan man bør behandle sitcom-manuskripter for at de skal bli mest mulig morsomme. Tilsvarende aspekter vektlegges i Jerry Rannows *Writing Television Comedy* (1999). Sol Saks beskriver metoder for å frembringe humor ikke bare i komiserier, men i forskjellige medier og i forskjellige former i *Funny Business The Craft of Comedy Writing* ([1985] 1991). Disse bøkene er normative og henvender seg først og fremst til aspirerende manusforfattere eller andre på produksjonssiden av komiserier, som er opptatt av å få sitcomen til å fungere: til å få den mest mulig morsom slik at publikum ler og ønsker å se mer av serien. Disse bøkene våger å si hvordan noe bør være for at det skal fungere.¹⁰ Men de tar også høyde for at det som hevdes er veiledende, det gis ikke garantier. Robert McKee har sagt: "A rule says, 'You *must* do it *this* way.' A principle says, 'This *works*... and has through all remembered time.'" (1997:3) Dette rådet kan det virke som ofte blir ignorert i norsk sitcomproduksjon.

Utgangspunktet for min interesse for komiserier er en forkjærlighet for amerikanske og enkelte britiske sitcomer og en stadig skuffelse over norske komiserier. Oppgavens tema har således sprunget ut av et ønske om å forstå og forhåpentligvis belyse et tema bedre. Wayne C. Booth mfl. sier: "[...] the starting point of good research is always what *you do not know or understand but feel you must*" (1995:39).

Spesielt i USA har sitcom vært en svært populær genre, som til tross for, eller kanskje akkurat på grunn av, sin enkle form har vist store evner til å fornye seg tematisk og ta opp i

¹⁰ Noe av denne oppgavens intensjon er også å prøve å forene det vitenskapelige med det industrielle, å se hvordan noen komiserier fungerer eller ikke på bakgrunn av vitenskapelige teorier og industriell praksis. Forøvrig, det å bruke uttrykket industri om tv-serier er uproblematisk i USA med sin tradisjon for underholdningsindustri, men i Norge og Europa har man tradisjonelt vært mer nølende til en slik beskrivelse av fremstilling av kulturprodukter. P. E. Nielsen hevder for eksempel at danske komiseriers manglende suksess kan begrunnes med at de som prøvde å lage seriene ofte har hatt et kunstnerisk utgangspunkt og ambisjoner som gikk på tvers av hva publikum forventet av et genreprodukt, som de kjente fra den amerikanske industrien (2001:92-97): "[...] the series were addressed to a broader audience, but the executives and the creative people did not know what the audience liked and expected, because they came from the TV theatre tradition [...]" (Ibid:93).

seg sosiale omveltninger i samfunnet.¹¹ Ethvert sosialt problem kan tilsynelatende belyses i sitcomer, f. eks. alkoholisme i *Cheers* (1982-1993), alkoholisme og feminisme i *Murphy Brown* (1988-1998), rasisme og generasjonskonflikter i *All in the Family* (1971-1983), kjønnsroller og klassekamp i *Roseanne* (1988-1997), dysfunksjonelle familier i *Married With Children* (1987-1997) etc., uten at dette går på bekostning av sitcomens hovedfunksjon, nemlig å underholde ved hjelp av humor.

Så vidt jeg kan se har norske sitcomer i liten grad vært aktuelle, snarere tvert imot.¹² Kan det ha noe å gjøre med sitcomens tilsynelatende manglende genreautoritet i Norge i dag? Eller er det andre aspekter som gjør at de norske seriene evner å underholde, selv om de i liten grad ser ut til å engasjere?

I USA har komiseriene blitt både mediebegivenheter som ”alle” vil se, for eksempel da siste episode av *M*A*S*H* (1972-1983) ble sendt, og kulturelle referansepunkt som for eksempel Staiger skriver om *Seinfeld* (1990-1998)¹³: ”This program has popularized many catchphrases such as ’soup Nazi, ‘ ’double-dipper, ‘ the ’yada-yada-yada’ conversation filler [...] Even if one doesn’t watch the program, it is difficult to evade *Seinfeld*’s discursive impact” (Staiger, 2000:1-2). Murphy Brown, en fiktiv skikkelse spilt av Candice Bergen, ble en nyhetsperson da hun ble kritisert av USAs daværende visepresident Dan Quayle, for å skulle ha barn utenfor ekteskap i en komiserie (Morreale, 2003:211).

Komiserier har ikke i samme grad skapt tilsvarende oppmerksomhet i Norge. Selv om *Mot i Brøstet* sannsynligvis er den mest kjente komiserien, og blant de mest kjente og sette tv-serier som er laget her til lands, så har ikke serien vært kontroversiell.¹⁴ Snarere tvert imot, skuespilleren Sven Nordins gjennomslag som et positivt kulturobjekt kan bl.a. sees i sammenheng med at hans rollefigur Nils fikk lansere et eget potetgullmerke.¹⁵ *Nr.13* og *Mia* har heller ikke vært forbundet med kontroverser. Selv om den negative omtalen av *Mia* har vært tydeligere, har ikke dette vært et ”nasjonalt anliggende.” Heller ikke skuespillerne ser ut til å ha hevet seg ut over den posisjonen de hadde før sine opptredener i disse seriene, med

¹¹ Sitcom er faktisk den mest populære genren gjennom tidene i USA. Selv om populariteten beveger seg i bølgedaler, har den oftest vært på toppen av disse. For eksempel i perioden 1984/85 – 1994/95 var 70 av 102 programmer, blant de ti mest populære programmene på tv, komiserier (Staiger, 2000:26).

¹² For eksempel skriver Larsen om den norske sitcomen *Holms* (2002) at: ”I et genreperspektiv er det bemerkelsesverdig at en sitcom anno 2002 har en kvinnelig hovedperson som er hjemmeværende husmor [...] Kjønnsrollemønsteret i *Holms* ligner det vi finner i sitcom fra før 1980” (2003:133-4).

¹³ Da siste episode av *M*A*S*H* ble sendt 28.02.83, etter først å ha vært svært hypet i forskjellige media i forkant, skriver Brooks og Marsh at ”[...] this special *M*A*S*H* was a national event, and was seen by the largest audience ever to watch a single television program” ([1979] 1999:606).

¹⁴ Denne kjennskapen til *Mot i Brøstet* kan det virke som om like ofte er negativt begrunnet, men det er likefullt en gjenkjennelse.

¹⁵ *Bergens Tidende* 6.11.1996

unntak av Nils Vogt og Sven Nordin som ble allmenn kjente på grunn av *Mot i Brøstet*. Nr.13 og *Mia* har således ikke noen ekstraordinær status som tv-serier, kan det virke som, i likhet med de fleste andre norske komiserier.

Humorprogrammet *Torsdagsklubben* med Otto Jespersen og Thomas Giertsen derimot, har klart å sette humor på dagsorden ved å skape en interesse for sine programmer som har vakt nasjonal oppmerksomhet. Førstnevnte med sine svært satiriske monologer om bl.a. statsministerens psykiske plager, sistnevnte med bl.a. å vise visse kroppslige ekstremiteter under et ”intervju” med en ungarsk minister.¹⁶ Dette har skapt debatt om hva som er ”god” og ”dårlig” humor og om hva man kan tillate seg i humorens tjeneste. Imidlertid handler dette om talk-show og sketsj-programmer, og ikke komiserier. Den humorserien som har oppnådd den største suksessen i Norge de siste årene er *Borettslaget*. Den gjorde Robert Stoltenberg til en norsk tv-stjerne og viste også at dramatisert humor har et potensial til å nå store seermasser, også her til lands. Men heller ikke den var en tradisjonell sitcom, men en parodi på et reality program eller en dokusåpe. Hva er så en norsk komiserie og hva slags kvalitet holder den?

1.4 Tema og analysematerieil

For å prøve å besvare spørsmålene ovenfor, ønsker jeg å gjøre kvalitative tekstanalyser av tre komiserier: *Mia*, Nr.13 og *Mot i Brøstet*.¹⁷ Den siste fordi den tilsynelatende er genretro og klassisk sitcom i formatet og fordi den var populær til tross for dårlige kritikker. Mens Nr.13 er interessant fordi den er godt likt av både seere og kritikere og fordi den ser ut til å være av den tradisjonelle britiske/skandinaviske komiserietypen. Seriens regissør, Bo Hermansson, forklarer det slik: ”Det skandinaviske markedet for komiserier holder på å dele seg i to, der de kommersielle kanalene står for en amerikanisert, upersonlig, masseprodusert stil. Public service-kanalene arbeider derimot mer i den britiske stilen, der man nøyer seg med 6-8 avsnitt på en sesong og samtidig sørger for å ta vare på den skandinaviske

¹⁶ Etter at statsminister Bondevik offentlig innrømmet at han hadde hatt psykiske plager sa Jespersen i *Torsdagsklubben*: ”Men for all del, Kjell Magne. Med den ynkelige oppslutningen du har blant velgerne, er det forståelig at du må medisineres tungt for å greie hverdagen” (bt.no 29.10.2002). Giertsen hadde penis-hengende ut av buksemecken mens han utga seg for å være journalist og intervjuet den ungarske utenriksministeren János Martonyi (*dagsavisen.no* 2002/03/6).

¹⁷ Tekstanalyse baserer seg tradisjonelt på litterære tekster, men jfr. Barthes utvidede tekstbegrep kan tv-programmer selvfølgelig også være tekster ([1957] 1975:166-7).

egenarten [...].”¹⁸ *Mia* er interessant fordi den gir uttrykk for å være en komiserie, men ser ut til å bryte mange av sitcomens konvensjoner. Istedenfor å tilføre genren noe, ser den ut til å falle mellom alle genrestoler og ble verken likt av seere eller kritikere.

Mia handler om artisten Mia spilt av Mia Gundersen. Den fiktive Mia skal i følge *NRK* være ”en slags Norges svar på Bette Midler”.¹⁹ Hun skal altså være en kombinasjon av en sanger/danser/komiker. I hver episode får vi se litt av hennes show foran et publikum på den fiktive Scene 1. Men først og fremst handler serien om livet bak kulissene på revyteatret. Vi får innblikk i Mias forberedelser til showet sitt, og ikke minst i hennes omgang med sine kolleger. Tina (Silje Færavaag) er den naive sminkøren/kostymøren, Nordli (Per Schaaning) er teaterets daglige leder, Nico (Morten Espeland) er den unge produksjonsassistenten, og Alma (Ragnhild Sølvsberg) selger billetter og vasker. Mias eksmann Chris (Kristian Fr. Figenschow jr.) er også stadig til stede, noen ganger med sin nye forlovede Dordi (Nina Ellen Ødegård) og med et stadig behov for penger. Mamma (Sally Nilsson), moren til Mia, er også en gjennomgående karakter med bastante meninger om Mias liv og spesielt hennes kjærlighetsliv. Serien utspiller seg primært i kulissene og på scenen i revyteatret, i leiligheten til Mia, men også på diverse locations i Oslo.

Nr. 13 handler om livet i en gammel bygård i Oslo øst hvor naboene som oftest møtes og omgås hverandre i bakgården. Roger Hansen (Geir Kvarme) er seriens hovedfigur, en arbeidsledig taxisjåfør og weekend-pappa med bole-bukser og hockeysveis. Unn-Berit (Marit A. Andreassen) er innflyttet nordlending på søken etter meningen med livet, mens Rashid (Behruz Arshi) er gårdens vaktmester. Det aldrende ekteparet Schau spilles av Aud Schønemann og Helge Reiss. Andre gjennomgående karakterer blir etterhvert Leck (Hans Rønningen), Unn-Berits øst-europoeiske samboer, og Lillian (Britt Elisabeth Haagensli) Rashids forlovede.

Mot i Brøstet er serien om tre menn som er tvunget til å bo sammen med de utfordringer det kan by på. Den ryddige, men hissige Karl (Nils Vogt) eier huset, men blir etter en skilsmisse tvunget til å ta inn Nils (Sven Nordin) og Henry (Arve Opsahl) som leieboere. Nils er en enkel person som akkurat har flyttet fra moren sin, mens Henry, eldstemann i huset, er den mest initiativrike. Elna (Liv Thorsen), Nils’ mamma, blir etterhvert også en gjennomgående figur i serien. Både Karl og Nils får seg med tiden kjæresten,

¹⁸ *Aftenposten* 21.10.1997:

¹⁹ *nrk.no* 3.1.2003

henholdsvis Målfrid (Siw Anita Andersen) og Trine (Hilde Lyrån), som også kommer til å bebo Karls hus.

Når man skal analysere tv-serier er det åpenbart at man ikke kan undersøke alle episodene fordi volumene ofte er så store at det ville være uoverkommelig å skulle gjennomgå hele materiale. Dette gjelder spesielt for et av mine analyseobjekter, *Mot i Brøstet* med 142 episoder. *Mia* derimot, som bare er på 8 episoder, kunne det vært overkommelig og analysert alle episodene av. *Nr.13* med 23 episoder befinner seg i et volummessig grenseland, men for en slik tekstanalyse som jeg ønsker å gjøre, ville selv et slikt antall episoder blitt for mye.

Etter å ha sett igjennom 22 episoder av *Mot i Brøstet*, og samtlige episoder av *Nr. 13* og *Mia* har jeg har valgt to episoder av hver serie for nærmere analyse. Dette gjør det mulig også å gjøre sammenligninger innenfor den enkelte serie. Jeg gjør også henvisninger til andre episoder jeg har sett når det er formålstjenlig, hvis for eksempel et vesentlig poeng mangler i de episodene jeg analyserer eller at de samme momentene finnes i andre episoder. De to episodene av hver serie jeg har valgt ut er episoder som jeg mener befinner seg på hver sitt ytterpunkt på en skala fra "god" til "dårlig" humormessig sett, basert på den enkelte series forutsetninger. Ler man eller ler man ikke av det som blir vist, og avspeiles dette i episodenes narrative strukturer og øvrige genrekonvensjoner? Jeg har altså valgt episodene på et delvis subjektivt grunnlag. Jeg mener likevel at de episodene som er valgt også er representative for serien som helhet, selv om de er strategiske i forhold til mine egne spørsmål. Når det gjelder *Mot i Brøstet* derimot, kan jeg ikke være like sikker på om de utvalgte episodene er representative, ettersom jeg ikke har sett samtlige episoder. Men som Gripsrud sier, med henblikk på å gjøre et utvalg for analyse: "The point is that the material should at least approach the quantity and complexity required of the representative. [...] An absolute rule, which for instance would quantify the number of episodes required, is unthinkable" (1995:201). Jeg mener på bakgrunn av dette at de 22 episodene jeg har sett har gitt meg den nødvendige innsikt i *Mot i Brøstet* til å kunne vurdere serien. De episodene jeg har sett er henholdsvis episode: 1-12, 39,60,78,111,128,131-134,138. Jeg har bevisst ønsket å se hele første sesongen av serien for å se hvordan den ble etablert og hvordan den siden eventuelt forandret seg i forhold til utgangspunktet. Den andre halvparten av de sette episodene er deretter tilfeldig valgt fra seriens forskjellige sesonger. Ingen av episodene fremstår som svært avvikende fra serien som helhet, noe som kan indikere at jeg har vært heldig med utvalget eller at de episodene jeg har sett faktisk er representative for serien.

De episodene jeg har valgt for nærmere analyse er: *episode 10* og *131* av *Mot i Brøstet*, kalt henholdsvis *Kanalkrigen* og *Bare Møll*. *Episode 10* og *19* av *Nr.13*, kalt

henholdsvis *Gammal dritt* og *Ikke siden krigen*. Episode 2 og 3 av *Mia*, kalt henholdsvis *Kritikeren* og *Roald*. Jeg gjør ikke noen nærmere presentasjon av de utvalgte episodene her, ettersom de blir grundig presentert i analysedelen.

1.5 Oppgavens struktur

Kvalitetsbegrepet er en viktig del av oppgaven, men det er også et vanskelig begrep. Kapittel 2 begynner derfor med en undersøkelse av kvalitetsbegrepet, for å sirkle inn hvordan jeg vil benytte det. De sentrale verkene i tilknytning til kvalitetsbegrepet som jeg vil benytte er S. Ishikawas *Quality Assessment of Television* (1996) og C. Brunsdons *Problems with Quality* (1990). Som nevnt allerede i oppgavens tittel er genrebegrepet vesentlig. Genreteori vil derfor utgjøre oppgavens rammeverk, fordi det vil hjelpe til med å definere oppgavens premiss: tekster må vurderes genrebestemt for at man skal kunne si noe om tekstenes kvaliteter. Jeg finner det derfor nødvendig å undersøke genreteorier både på et generelt og mer spesielt grunnlag. Kapittel 2 gir også en beskrivelse av noen sentrale genreteorier, der Tzvetan Todorovs *Genres in Discourse* ([1978] 1991), Rick Altmans *Genre/Film* ([1999] 2003) og Thomas Schatz *Hollywood Genres* (1981) er av spesiell interesse. Deretter beveger oppgaven seg inn på en beskrivelse av den genren som er av interesse; sitcomgenren. Genreteori og sitcomgenrebeskrivelser vil så lede oppgaven inn på fortelle-teori som er det vesentligste redskapet i selve analysen av de tre komiseriene. Seymour Chatmans *Story and Discourse Narrative Structure in Fiction and Film* ([1978] 1980) leder veien, mens Evan S. Smiths og Jurgen Wolffs bøker samt Jeremy G. Butlers *Television. Critical Methods and Applications* (2002) vil være vesentlige for å se konkret på hvordan *Mot i Brøstet*, Nr.13 og *Mia* er narrativt konstruert.

I kapittel 3 definerer jeg mitt metodiske ståsted. Herunder oppsummerer jeg de paradigmatiske genrekonvensjonene som vil bli undersøkt og som vil bli grundig belyst i kapittel 4, i analysedelen. Analysene vil undersøke hvordan de forskjellige seriene benytter seg av sitcomens genrekonvensjoner. I kapittel 5 vil jeg oppsummere funnene og forsøke å knytte disse opp til en kvalitetsvurdering av de enkelte seriene.

Kapittel 2: Teoretiske avklaringer

2.1 Kvalitet

Random House College Dictionary definerer kvalitet som “[...] character with respect to fineness or grade of excellence [...]” ([1975] 1988:1080). Man beskriver kvalitet utifra graden av hvor godt eller dårlig et produkt er, noe som virker innlysende. Men graderingen må sammenlignes eller måles opp mot en eller annen standard for at den skal få en forståelig verdi. For eksempel skriver redaktøren av den kristne ukeavisen *Norge i DAG* Finn Jarle Sæle om *Torsdagsklubben* at:²⁰

”De hånte en kristen, kvinnelig politiker som står på Bibelens grunn. Det er viktig for mobberne i humoravdelingen å rydde vekk det siste som finnes av kristne verdier som holder igjen. Skittkasting eller sverting brukes systematisk av en kulturradikal elite i mediene, med bakgrunn i den stalinistiske venstreside, for å bryte ned samfunnets verdier.”²¹

Aftenposten skriver på sin side etter ”Bondevik-monologen” i samme program:

”Da episoden uken etter skulle direktesendes fra Smuget var det klart økende publikumstilstrømning: - Det er klart det er oppstyret den siste uken som er årsaken til at jeg hadde lyst til å oppleve Otto Jespersen live i kveld, sa en kø-ståer, som måtte gjøre vendereis fordi publikumsplassene viste seg å være fulltegnet.”²²

På bakgrunn av disse to observasjonene forstår man at det må være forskjellige kvalitetskriterier som blir vektlagt når man vurderer dette programmet. Otto Jespersens satiriske monologer er på den ene side med på å øke tiltrekningskraften til *Torsdagsklubben*, men hans monologer er samtidig også det mest problematiske ved programmet. Men hva sier disse eksemplene om kvaliteten på *Torsdagsklubben*? Jo, at kvalitetsdefinisjonen vil være avhengig av hvem som kritiserer og hva slags kriterier man bruker for å definere kvalitet. Karl Erik Rosengren m.f. beskriver dette slik:

“Quality in programming as assessed by authorities etc. against standards or norms ultimately **derived** – explicitly or implicitly – from a set of basic values such as freedom, equality etc. may differ considerably, of course, from quality as directly **experienced** by receivers (often in terms of liking, excitement, fun, thrills etc.)” (1996:12-13) (min uthevelse).

²⁰ Jeg bruker *Torsdagsklubben* som eksempel fordi den har hatt gode seertall og vært kontroversiell, i kontrast til norske komiserier som sjelden eller aldri fremstår som kontroversielle i sitt innhold.

²¹ *nrk.no* 26.2.2003

²² *Aftenposten* 13.2.2003

Sæle, som representerer et kristen-konservativt ståsted, tolker programmet slik at det kritiserer hans verdinormer på et religiøst, kulturelt og politisk grunnlag, og man må kunne anta at han mener at programmet derfor har en dårlig kvalitet. Mens kø-ståeren, som *Aftenposten* rapporterer om, og tidvis en million andre seere, sannsynligvis ikke er så opptatt av hva som kan *utledes* av programmet som av hva slags *opplevelse* de har med programmet. De er sannsynligvis mindre opptatt av å tolke programmets innhold, enn de er av å bli underholdt av det. De vil derfor sannsynligvis ha en oppfatning av at *Torsdagsklubben* har en høy underholdningskvalitet. Disse to vurderingene av *Torsdagsklubben* kan illustreres med Brunsdons funderinger om hva som er vesentlig når man skal definere kvalitet:” [...] there are always issues of power at stake in notions such as quality and judgement – Quality for whom? Judgement by whom? On whose behalf?” (1990:73). Brunsdons spørsmål blir svært interessante når man ser det i relasjon til hva Eva Bakøy mfl. sier i en artikkel som ser på kvalitetskriterier for fjernsynskritikk i Norge. De skriver bla.: ”[...] ingen av bidragsyterne falt for fristelsen til å vurdere TV-programmenes kvalitet med utgangspunkt i seertall.” (1996:148). Dette vil andre kunne hevde er ganske arrogant, ettersom man ved å se bort fra (høye) seertall står i fare for å ignore at det sannsynligvis er mange som oppfatter programmene som noe positivt. Et program med høye seertall har, kan det hevdes, sannsynligvis en kvalitet i forhold til sin funksjon innenfor en genre.²³ Men Bakøys holdning er ikke uvanlig, snarere tvert imot, Rick Altman forklarer det slik:

”The kindest words that genre theorists of the last half-century can apply to themselves – such terms as scientific, objective, or theoretical – are all words that implicitly separate them from the masses of viewers who are unable to see with the specially trained eyes of the critic. While this configuration was not surprising in the post-war high culture attacks on popular culture, it is to say the least unexpected in the entertainment-oriented domain of genre film. [...] All the more curious in a post-structuralist context, where every reader is expected to be a rewriter of texts, the objective and distanced genre theorist has chosen the strange position of a high culture commentator in order to comment on a popular culture form” (1999:28) (min understrekning).

Leggat påpeker også dette aspektet, i sin undersøkelse av kvalitetskriterier blant profesjonelle programskapere:

²³ Det kan selvfølgelig være mekanismer som for eksempel ”least objectionable program” (LOP) tilstede. (for eksempel i Staiger, 2000:3) Slik at ”scheduling” strategier blir utslagsgivende, men høye seertall kan ikke utelukkende baseres på en slik forklaring. Mange seere må ha noe å si om et programs kvalitet også, på en eller annen måte.

”What is very evident [...] is that the majority of the television elite assess quality – at least on first reflection – in terms of attributes of programmes and program-makers. Those that place success with the audience as an important aspect of quality, therefore, stand out all the more.” (1996:161)

Hvem som utfører kritikken blir et vesentlig aspekt også ved en kvalitetsvurdering, på en tilsvarende måte som Todorov påpeker:” Where the acquisition of knowledge is concerned, an elementary truth is too often forgotten: that the viewpoint chosen by the observer reconfigures and redefines his object” ([1978] 1991:16).

Det blir derfor vesentlig å se på hvem som utfører kvalitetsvurderinger og hvorfor de gjør det. I relasjon til tv-programmer beskriver Karl Erik Rosengren mfl. fire hovedtyper av kvalitet basert på hvem som definerer denne kvaliteten. Disse vurderingene gjør de under en forutsetning av at ”quality is always a relational concept” (1996:4). Deres første kategori er ”descriptive quality”, som må oppfattes på et samfunnsnivå ved at man vurderer kvalitet i et program utifra etablerte samfunnsnormer, som frihet, likhet etc.(1996:15). Et eksempel på vurdering av slike kvaliteter kan finnes i forbindelse med *Ally McBeal*. Det er blitt stilt spørsmål om denne populære serien også er kvinnekiskriminerende (Gjelsvik, 2003:122). Er Ally til tross for sin suksess som advokat, med påfølgende økonomisk uavhengighet, likevel mest opptatt av å finne seg en mann og skape seg en familie? Kanskje er det på dette nivået også mye av kritikken av komiserier blir fundert; at man er opptatt av tolkninger av serienes innhold snarere enn om de får en til å le.

Rosengrens andre kategori er ”sender use quality” dvs. kvaliteter man ønsker på det organisatoriske nivået, altså tv-kanalenes egen vurdering av kvalitet (1996:15). NRK har tradisjonelt vært en public-service kanal med en oppdrager/ opplysningsrolle, Morten Barth skriver for eksempel:” [S]predning av både klassisk og moderne verdensdramatikk var *Fjernsynsteatrets* andel i folkeopplysnings-arbeidet” (2003:28). Denne holdningen gjorde også at man var opptatt av variasjon i utbudet av programmer. Men dette utbudet var igjen avhengig av den enkelte programskaper, som gjerne gikk lei. Denne kombinasjonen kan forklare hvorfor det ikke var noen ”evigvarende” serier i denne perioden,²⁴ men heller avsluttende serier som *Benoni og Rosa* (1975), *Grenseland* (1979), *Jenny* (1983), *Fleksnes*, *Helmer og Sigurdsson* etc..²⁵ Dette var serier som ble laget i et begrenset antall episoder til

²⁴ Denne perioden strakk seg i hovedsak frem til ca. 1988 da NRK gikk over til å bli en stiftelse og senere aksjeselskap i 1996, med en mye større vektlegging på konkurransesituasjonen og på hva og hvor mye som skulle produseres. Syvertsen gir en oversikt over alle disse aspekter i *Den store TV-krigen* (1997)

²⁵ *Fleksnes* var selvfølgelig avhengig av hvor mange episoder det var laget av originalversjonen i Storbritannia, selv om man i praksis sannsynligvis kunne ha skrevet manus som ikke hadde gått omveien via Storbritannia.

tross for at de var populære og at publikum nok gjerne ville sett mer av dem.²⁶ Men det ville vært avvikende fra NRKs daværende kvalitetsoppfatning. Men nye tider og en ny konkurransesituasjon endret etterhvert deres ”sender use quality”. For eksempel innrømmet daværende fjernsynsdirektør Kent Nilssen at NRK nok hadde forhastet seg da de la ned den populære komiserien *Fredrikssons fabrikk* i 1994 (Syvertsen, 1997:181). NRKs opprinnelige holdning til variasjon i utbudet av serier fantes (og finnes) også i BBC, og kan være med på å forklare hvorfor britiske komiserier ble (blir) produsert i så få episoder sammenlignet med amerikanske serier.²⁷

TV2 derimot, som til tross for visse programpolitiske forpliktelser, er en kommersiell tv-kanal som har som mål å tjene penger for sine aksjonærer. De ser derfor verdien i å produsere så mange episoder som mulig av en serie.²⁸ Ved å skaffe seg et trofast publikum kan de skaffe seg en sikker inntektskilde. Trine Syvertsen siterer Kristin Helle-Valle, daværende fagsjef for drama og barne-tv i TV2, slik: ”Det å knytte dem [seerne] til kanalen og gjøre dem til forpliktete seere – det er noe av det mest spennende vi holder på med” (1997:125). Derfor vil en serie fortsette å bli vist på TV2 eller andre kommersielle kanaler så lenge publikummet er stort nok.²⁹ Robert C. Allen beskriver det amerikanske tv-systemet, som på mange måter vil være sammenfallende med TV2s ”sender use quality” slik: “As far as the networks are concerned, once a show has demonstrated its ability to produce high ratings, they are more likely to stick with it for as long as those ratings are consistent rather than taking a gamble on a new, untried program” ([1987] 1992:21). Dette må kunne sies også gjelder *Mot i Brøstet*.³⁰ Serien ble produsert i 142 episoder og med høye seertall tjente den penger for TV2.³¹ *Mot i Brøstet* hadde således en høy kvalitet for TV2, økonomisk sett. Men hadde den en høy kvalitet for seerne?

Rosengrens tredje kvalitetskategori introduserer dette perspektivet; ”receiver use quality” (1996:15). Hva slags oppfattelse av kvalitet har seerne av et program? Han skriver

²⁶ *Benoni og Rosa, Jenny* og *Grensland* var basert på litterære verk og som sådan var disse seriene ”oppbrukt”, mens *Helmer og Sigurdsson* burde kunne vært laget i utallige episoder.

²⁷ Tunstall skriver for eksempel at ”[...] the writer or writers of a successful comedy are allowed to stick at 6 [episodes] per year; some successful British comedies only reach their one hundreth episode after 16 or 17 years” (1993:127). *Fawlty Towers* ble det aldri produsert mer enn 12 episoder av. Koseluk skriver at: ”Cleese and Booth have admitted writing the first series of six shows purely for their own pleasure” (2000:256).

²⁸ Dette er i samsvar med den amerikanske tv-industriens formål. For eksempel *M*A*S*H* ble det produsert 251 episoder av, *I Love Lucy*; 180 ep., *Cheers*; 270 ep., *Seinfeld*; 180 ep., *Friends*; 232 ep., etc..

²⁹ Det at NRK nå også ser på seertall som vesentlige er fredagskveldene på NRK1 et godt eksempel på. Den såkalte ”gullrekken” med *Norge Rundt*, *Beat for Beat*, *Nytt på Nytt* og *Først og Sist* har vist seg som en seervinner i flere år.

³⁰ *Hotel Cæsar* (1998-) er derimot TV2s absolutte volummessige vinner. Den har nå (våren 2004) passert 1000 episoder.

³¹ *Dagbladet* kalkulerer at *Mot i Brøstet* kan ha generert ca. 350 mill. kr. i reklameinntekter for TV2 (13.1.2002).

at:”An important aspect of receiver use quality is the **functions** served for the receiver by this or that content” (Ibid: 26) (min uthevelse). Brunsdon påpeker også det funksjonelle aspektet ved vurdering av tv-programmer:

“Flicking through channels searching for something to watch involves a very speedy placing of images and sounds into generic classes. [...] but the generic recognition is immediately **functional**: ‘talk show, no; news, no; ad, maybe...’ Classification shapes expectations and allows judgement of the extent to which certain functions are being fulfilled” (1990:76) (min uthevelse).

For å kunne si noe om et programs kvalitet må man derfor starte med å spørre hvorfor man ser på et spesielt tv-program? Hva slags funksjon skal programmet ha for seeren? Vil hun bli informert, undervist eller ”bare” underholdt? ³² Hva skal man som seer vektlegge når man skal vurdere et programs kvalitet? Jo, det genrespesifikke og forventningene til en genre. Primærkravet til en sitcom må som sagt være at den kan frembringe latter og måten å gjøre det på er å benytte konvensjoner som seerne både forstår og gjenkjenner. Derifra kan man så vurdere programmets kvalitet. Det vil selvfølgelig ikke si at bare man følger genrens ”oppskrift” så vil programmet bli bra, det er en betydelig mulighet for at man rett og slett ikke får det til selv om man overholder alle konvensjonene. I USA blir det hvert år produsert mange komiserier som forholder seg til konvensjonene men hvor *innholdet* ikke har kvalitet nok. For eksempel skriver Jurgen Wolff:”For every ‘Seinfeld’ there have been twenty or thirty series that were merely goofy, or that used serious issues only to get cheap laughs, or that featured characters that were purely one-dimensional” ([1988] 1996:5). Men poenget er at om programskaperne ikke forholder seg til genrens konvensjoner så klarer programmet ikke engang å kvalifisere seg for en genrekvalitetsvurdering, fordi det blir uklart hva man som seer skal vurdere. Hvordan oppnår man så at et genreprodukt leverer det den skal?

Rosengrens siste kategori prøver å belyse det, nemlig *profesjonalitet hos programskaperne*. Han anser dette som den viktigste av disse fire kvalitetskategoriene. Han skriver:”Professional quality is central in that it represents a perspective which may be applied to each one of the three other types of quality. Descriptive quality, receiver use quality, and sender use quality may all three be regarded in the light of professional quality” (1996:41). For å kunne lage en tv-serie som er av høy kvalitet må de som produserer produktet også ha

³² Det er ikke nødvendigvis en enten eller holdning til hvorfor man ønsker å se på et spesielt program. De beste dramatiske tv-seriene, inkludert sitcom, kan etter min mening oppfylle flere av disse kriteriene. Underholdningsfunksjonen er heller ikke et entydig begrep, noen liker spenning, noen liker kjærlighetshistorier og noen liker humor.

en høy kvalitet.³³ Det virker usannsynlig at noen som produserer et kvalitetsprodukt ikke vet hva de driver med, dvs. at deres produkt er et resultat av flaks eller tilfeldigheter (dette kan nok forekomme, men jeg antar det vil være unntakene snarere enn regelen).³⁴ Kvaliteten på programmet reflekterer kvaliteten på programskaperne og deres bevissthet i forhold til å nyttiggjøre seg en tv-genres konvensjoner og å innfri publikums forventninger til genren. Et program skaper seg ikke selv.

Men hva slags kvaliteter mener programskaperne selv bør finnes for et de skal kunne lykkes? Timothy Leggat kom frem til at kvalitet i et program kan refereres til fem aspekter³⁵: Craft skills, resources, characteristics of programmes, characteristics of programme maker og audience reaction (1996:146).

Det første momentet viser til at det må være håndverksmessig kvalitet på alle nivåer, fra manusforfatter til redigerer. Dette inkluderer også at produksjonen styres av en produsent med de nødvendige kunnskaper om hva slags håndverk en spesiell genre krever, fordi, som tv-produsenten Chris Hawk sier:” [...] the audience can distinguish between an artfully and well-executed piece of craft and a not-very-artfully or well-executed piece of craft” (Ibid:147). Videre hevdes det at de håndverksmessige kvaliteter er avhengige av at man har råd til å skape dem, at programmet har nok (økonomiske) resursser til å oppnå det som genren aspirerer til, altså de nødvendige ”resources”.

”Charateristics of programmes”; er en samlebetegnelse som inneholder:” [...] seriousness, which encompasses truthfulness, relevance; and qualities of story-telling [...]” (Ibid: 150). Det siste momentet er også en håndverksmessig kvalitet, men slik jeg forstår denne kategorien kan den sammenfattes med at de tar genren på alvor, at det er en seriøsitet og et alvor i både produksjonen og dens produkt. Dette gjelder ikke minst for komiserier, hvor det tilsynelatende enkle krever svært nøye forberedelser. Dette kan også sees i sammenheng

³³ Dette impliserer selvfølgelig ikke noe om disse programskapernes karakter og om hvordan de er som personer. Det er utelukkende det at de har den nødvendige tv-faglige og genrefaglige kunnskap om hvordan en spesiell type tv-programmer skal lages som er av interesse.

³⁴ Poul Erik Nielsen viser til den jyske musikkgruppen *De Nattergale* som utviklet tv-serien *The Julekalender* (som siden også ble laget i en norsk versjon for TV2) for Dansk TV2 som et eksempel på et slikt tilfelle: ”De tre musikere hadde ingen egentlig dramatisk erfaring, selv om deres sceneopptreden ind i mellem hadde karakter af sketch. [...] Serien blev endvidere produceret af et mindre jysk produktionsselskab, Saks Fim & TV, uden erfaring med seriefiktion. Dermed brød denne lavbudgetserie på stort set alle punkter med den kulturelle arv fra DR og produktionsmiljøet” (2000:220). Paradoksalt nok kan det virke som at disse programskaperne ved en mangel på genrebevissthet snublet inn i en ny genre.

³⁵ Disse aspektene og underkategorier er overlappende og tidvis noe uklare, men jeg ser likevel at de har en verdi. I tillegg har Leggat med to underkategorier som han kaller ”an extra dimension” og ”cultural appropriateness” (1996:146). Sammenlagt er disse klassifiseringene uttømmende i forhold til tilsvarende undersøkelser som er blitt gjort av Robert Albers (1992), Jay G. Blumler (1991) og T.J.Nossiter (1986) selv om de bruker andre beskrivelser og andre kategoriseringer (Ishikawa, 1996:163f).

med det man kaller ”den usynlige hollywoodske stilen”; at noe er så velstrukturert at man ikke ser dens konstruksjon. Kristin Thompson forklarerer det slik: ”The glory of the Hollywood system lies in its ability to allow its finest scriptwriters, directors, and other creators to weave an intricate web of character, event, time, and space that can seem transparently obvious. [...] This craftsmanship has been so unobtrusive that it has largely gone undocumented” ([1999] 2001:11).

”Charateristics of Programme-makers”; reflekterer noe av det samme som forrige kategori, men med en vektlegging på at det er en eller flere personer som er sentrale i å drive produksjonen fremover. De vet hva som kreves av genren og de har evner og vilje, *en pasjon*, for å skape et godt tv-program (Ibid:157).

Det siste momentet er hvordan man skal forholde seg til publikum, altså ”audience reaction”. Profesjonelle programskapere må på et åpenbart plan selvfølgelig forholde seg til seere fordi uten dem har de ikke noe levebrød.³⁶ Produsenten Nicholas Frazer oppsummerer sitt forhold til publikum på en svært relevant måte både i forhold til genre og kvalitet: ”What is in fact meant by this [quality], I think is that firstly technical aspects are sound; and secondly, the programme appeals to and satiesfies the audience, [...] to which it’s destined” (Ibid:162) (mine understrekinger).

Argumentet vendes således igjen til genre. Hva er intensjonene med genreproduktet og hvem er produktet tiltenkt? Det må kunne hevdes at et program er tiltenkt dem som har forventninger til genren, som har sett genren tidligere og sett noe de liker. En genres kvalitetsvurdering har tvilsom verdi om den utføres av noen som vanligvis ikke har verken interesse eller glede av genren, jamfør Altmans uttalelse over.

Publikummets smak vil således også spille en rolle, uten at jeg skal gå nærmere inn på det aspektet her. Men det kan hevdes at alle genrer også befinner seg i et smakshirarki, og at på hvert nivå vil det være varierende kvalitet avhengig av hvem som definerer den.³⁷ Noen liker bløtkakehumor og noen liker knivskarp ironi, men man kan ikke si at den ene eller den andre smakspreferansen per definisjon er av bedre eller dårligere kvalitet.³⁸ Brunsdon påpeker

³⁶ Dette i samsvar med tradisjonelle synspunkter om forskjellen på ”høy- og lavkulturelle produkter”, hvor ”kunstneren” i førstnevnte tilfelle skaper kunst for kunstens skyld uten tanke på et publikum, mens de som skaper lavkulturelle eller populærkulturelle produkter hele tiden skjeler til et publikum. Men som Herbert J. Gans påstår er dette en konstruert problemstilling, fordi også skapere av såkalte høykulturelle produkter, for eksempel maleri, skulptur, litteratur etc. forholder seg til et publikum, selv om det som oftest er mye mindre ([1974]1999:31-39).

³⁷ For eksempel påpeker Liv Hausken også dette skillet mellom smak og kvalitet, men hun skriver: ”[Jeg tror] det er et feilgrep, både intellektuelt og politisk, å redusere kvalitet til smak og si at alt er like bra” (2002:193).

³⁸ Et dekkende amerikansk begrep kan muligens være uttrykket *good shit*, som kan bli brukt om alt fra hamburgere til tv-serier, men som implikerer at noe har kvaliteter selv om man tilsynelatende ikke forventer det,

også dette og sier at kvalitet er genreavhengig men at man heller ikke må definere noen genrer i utgangspunktet som ”søppel-tv” og si at man ikke kan stille krav til disse (1990:77). Det er dét Paul Attallah hevder ble gjort med sitcomgenren. Kritikerne anså ikke genren i seg selv for å være verdt noe ([1984] 2003:93).³⁹ Når man så vet at sitcom har vært den mest populære genren gjennom tidene, i hvert fall i USA, må den ha blitt ansett som verdifull for svært mange seere. Genren har hatt en kvalitet for dem ved at de har ledd og blitt underholdt av den, mens kritikerne har sett etter andre ting som genren egentlig ikke skal levere. Kvalitet i komiserier betyr derfor at serien evner å underholde ved å frembringe latter hos seerne. Dette oppnås ved at programskaperne forholder seg til genrens konvensjoner. Men hva innbefatter det? For å kunne svare på det er det nødvendig først å undersøke selve genrebegrepet.

2.2 Genre

Genre betyr bokstavelig talt art eller teksttype eller som Todorov sier:”[...] genres are classes of texts” ([1978] 1991:16). Det betyr altså at man kan gruppere tekster utifra noen felles kjennetegn. Genrebegrepet kan brukes om forskjellige kulturuttrykk. Eksempler på litterære genrer kan være biografier, detektivromaner eller tegneserier. Filmer kan man genreddefinere som for eksempel thrillere, komedier eller gangsterfilmer. Underholdningsprogrammer på tv kan inndeles i ikke-narrative og narrative genrer; nyhetsprogram, talk-shows og spørreprogrammer kan inngå i den første kategorien, mens forskjellige fiksjonsserier som såpe-operaer, historiske mini-serier og komiserier tilhører den narrative kategorien.⁴⁰

Komiserier kan man så inndeles i sub-genrer, for eksempel basert på nasjonale ulikheter: norske, britiske og amerikanske.⁴¹ Richard F. Taflinger hevder at alle amerikanske komiserier kan defineres i henhold til tre sub-genrer (1996). Action comedy eller *actcom* som omfatter de aller fleste komiserier. Han påstår at disse er drevet av fysiske handlinger snarere

eller andre ikke ser den. (For dem som måtte være interessert finnes det en utførlig guide for good shit-kvaliteter på denne websiden: <http://homepages.paradise.net.nz/~giraffe/GSG/GSG1.htm>)

³⁹ Neale viser også til en slik negativ holdning med henblikk på Hollywood-filmer, men som like gjerne kunne vært sagt om komiserier:” For the most part, intellectuals, critics and reviewers had been at best patronizing and at worst overtly hostile to Hollywood and its films – on the ground that they were commercially products, that they were aimed at a mass market, that they were ideologically or aesthetically conservative, or that they were imbued with the values of entertainment and fantasy rather than those of realism, art or serious aesthetic stylization” (Neale, 2000:10). Larsen viser til lignende forhold i Norge og referer til at de to filmhistorikerne Evensmo og Vibe: “fant lite å glede seg over i de filmkomediene som åpenbart moret et stort kinopublikum” (1998:39).

⁴⁰ Butler beskriver for eksempel talk-shows som en ”non-narrative” genre, men påpeker samtidig at alt som vises på tv forteller en eller annen historie (2002:59-60 og 71). Det foregår således narrasjon i genrer hvor man vanligvis ikke tenker at det gjør det.

⁴¹ Tunstall inndeler britiske komiserier i ytterligere to kategorier, nemlig BBC-serier og ITV-serier (1993:130). Forskjellen er primært at sistnevnte må ha plass for reklamepause midtveis, som amerikanske serier, mens den første er en sammenhengende fortelling som de norske.

enn vektlegging på karakterutvikling eller tankekraft, et eksempel her er *I Love Lucy* (1951-57). Hans andre genrekategori er domestic comedy eller *domcom* som han sier er karakterdrevne serier hvor familiesituasjonens omsorg for hverandre er det vesentligste ved seriene. Han lister *Father Knows Best* (1954-63) og *Family Ties* (1982-89) som eksempler i denne kategorien. Den tredje sub-genren kaller han drama comedy eller *dramedy*, hvor karakterene ofte strever med moralske problemer og som han sier er: "Thought-Based Situation Comedies." Han fremhever *M*A*S*H* (1972-83) som det beste eksempelet i denne kategorien (1996). Mens David Marc beskriver amerikanske sitcomer bl.a. ved å vise til disse under-genrene: *magicoms*, *domesticoms* og *personacoms*.⁴² Som man ser kan genrebetegnelser referere til ulike aspekter ved defineringen. I komiserier kan den vise til en (sub-)genres tematiske innhold, for eksempel trylling og magi, eller der handlingen foregår, for eksempel i en familiesituasjon. Den kan vise til hva som vektlegges; tull og tøys eller mer dramatiske elementer, eller hvem som spiller i serien etc.

Hvordan skal man så bruke genrebegrepet generelt for at det skal klargjøre snarere enn å forvirre? Todorov foreslår at begrepet bør brukes på en måte som gjør at de fleste kan enes om det og måten å gjøre det på er å: " [...] call genres only the classes of texts that have been historically perceived as such" ([1978] 1991:17). Han kaller dette *historiske genrer*, dvs. genrer som over et tidsrom har blitt betraktet av de fleste som akkurat det de er (Ibid). For eksempel er de fleste sannsynligvis enige om hva en gangsterfilm eller en westernfilm er, eller at en krimroman og en biografi tilhører to forskjellige genrer. Politiserier som for eksempel *NYPD Blue* (1993-), *Inspector Morse* (1987-2000) og *The District* (2000-) er ulike, men gjenkjennelige som spenningsskapere og gåteløsere snarere enn å skulle få oss til å le, som komiseriegenren skal.

Den andre hovedkategorien av genrebegrepet beskriver Todorov som *teoretiske genrer*, dvs. genrer som man først etablerer et sett kriterier for, og så undersøker tekstene på bakgrunn av disse kriteriene (Ibid). Det mest kjente eksempelet på en teoretisk genrebetegnelse er sannsynligvis *film noir*, dvs. en type filmer som kinogjengere og filmskapere ofte ville kalt thrillere, men som franske filmkritikere fant formålstjenelig å kalle

⁴² *Magicoms* er sitcomer som er magiske på den måten at fysiske lover kan brytes, for eksempel *Bewitched* (1964-70) handler om en heks som kan trylle, andre eksempler er *The Munsters* (1964-66) og *The Addams Family* (1964-66) (Marc, [1989] 1997:107). Denne sub-genren fikk en ny suksess på 1990-tallet med *Sabrina the Teenage Witch* (1996-). *Domesticoms* betegnelsen kan brukes om de fleste sitcomer, men den brukes spesielt om de serier som foregår i et hjem, for eksempel *The Cosby Show* (1984-92), *I Love Lucy* (1951-57) og *Holms* (2002-) (Ibid:22). *Personacoms* er komiserier som bygges opp rundt en allerede kjent person, vanligvis en stand-up komiker, for eksempel Roseanne Barr, Jerry Seinfeld, Bill Cosby etc. (Ibid:196).

noe helt annet (Sobchack, 1998:136).⁴³ Todorov er skeptisk til slike konstruerte teoretiske genredefinisjoner på et generelt grunnlag, fordi: "The historical genres are theoretical genres; but to the extent that the converse is not necessarily true, the separate notion of theoretical genre seems to me to lose much of its interest, except perhaps within the framework of a heuristic strategy [...]" ([1978] 1991:17). Det han sier er altså at genrer som for eksempel komiserier kan observeres som det de er, nemlig en historisk tv-genre, fordi det finnes mange slike serier som utgjør et åpenbart empirisk materiale. Men når man så skal forklare komiseriegenren må man nødvendigvis teoretisere det historiske materiale slik at det blir en naturlig sammenheng mellom det historiske man observerer og det teoretiske man prøver å beskrive, slik at det historiske også blir teoretisk.

Denne oppfatningen virker det som Thomas Schatz også er enig i. Han sier at filmgenrekritikken er blitt spart for tilfeldige og subjektive genredefinisjoner som har virket irrelevante for kinopublikum og filmprodusenter. Schatz mener derfor at forskjellen mellom konstruerte teoretiske genrer og historiske observerte genrer kan virke som et større problem i litterære studier enn i film-studier fordi filmgenrer er mer åpenbare enn litterære genrer (1981:15):

"[...] identifying film genres scarcely involves the subjective, interpretive effort that it does in literature [...]. Viewers, filmmakers, and critics know what it means to call this film a Western or that one a musical, and this knowledge is based on interaction with the medium itself – it is not the result of some arbitrary critical or historical organization" (Ibid:16).

Det samme må kunne sies om tv-genrer; seere, produsenter og kritikere kjenner stort sett igjen de forskjellige genrer når de ser dem. Selv om Altman hevder at det ikke alltid er så innlysende, fordi genrer først fremtrer etter en viss tid ([1999] 2003:36).⁴⁴

Men selv når en genre er blitt synlig, er det fremdeles ulikt hva man forstår med den. Hva man opplever når man ser på en komiserie eller en såpeopera vil variere, slik at genre er ikke et entydig begrep å forholde seg til. Det kan bety forskjellige ting avhengig av hvem som bruker det og hva det skal brukes til. For tv-seere er komiserier noe man vanligvis ser på for å bli underholdt, for tv-produsenter er komiserier en kjent måte å nå seerne på ved bruk av en

⁴³ Amerikanske filmer som for eksempel *The Big Sleep* (1946), *No Way Out* (1950) og *Jeopardy* (1953) er alle blitt beskrevet som *film noir*, altså thrillere produsert i perioden ca.1945-ca.1955. Vivian Sobchack viser til det problematiske ved genreteori og spesielt teoretiske genrer ved å sitere Marc Vernet som sier at: "[As] an object or corpus of films, *film noir* does not belong to the history of cinema; it belongs as a notion to the history of film criticism" (1998:136).

⁴⁴ For eksempel Larsen viser til at da *I Love Lucy* for første gang ble vist i Norge i 1963 beskrev *Programbladet* den som "show-serie" og "film med Lucille Ball" (2002:87). Den ble ikke beskrevet som en sitcom eller komiserie.

relativt enkel produksjonsform.⁴⁵ Kritikeres syn på sitcom kan variere fra å være sammenfallende med den generelle tv-seers syn til å være et massekulturprodukt med tvilsomme ideologiske forankringer.⁴⁶ Dette vil ha noe å si for hvordan man vurderer en series kvalitet.

Altman foreslår at genrer kan inndeles i to andre hovedgrupper, nemlig i henhold til strukturalistiske og rituelle teorier eller i henhold til ideologiske og syntaktiske teorier ([1999] 2003:26f). Forskjellen mellom dem beskriver han slik: "Whereas ritual critics interpret narrative situations and structural relations as offering *imaginative* solutions to a society's real problems, ideological critics see the same situations and structures as luring audiences into accepting *deceptive* non-solutions" (Ibid:27). Dette kan også beskrive forholdet mellom hvordan Marc og Neal og Krutnik, som tidligere nevnt, tolket sitcomens funksjon.

Vi har sett at et program kan inngå i flere genrer, en sitcom er både et underholdningsprogram, et fiksjonsprogram og et narrativt sammenhengende program som vanligvis har en serie-form. Hva skal man så bruke genrer til? Selve genrebegrepet vil jeg hevde primært er brukt i akademia og delvis i programindustrien, men mindre blant seere. I dagligtale er det sjelden noen spør hva slags genrer man foretrekker, men heller hva slags *typer* program man liker. Men egentlig er dette to sider av samme sak, fordi definisjonen av genre inneholder synonymet *type* (jfr. *Tanums store rettskrivningsordbok*, 1989). Genrer forteller oss altså noe om hva slags typer av tv-programmer vi forholder oss til. Man kategoriserer tv-programmer etter hva man oppfatter som gjenkjennelige elementer, som man kan like eller mislike, men som er typisk for en genre. Underforstått i det vi forbinder med genre er således en allmenn gjenkjennelse av elementer. Det bør derfor foreligge en konsensus for en genredefinering slik at ikke alle skal ha sin egen definisjon av en genre og således gjøre genren uklar eller upresis. Todorov viser til dette problemet og sier at man må ikke glemme at den som undersøker en tekst også har et utgangspunkt for å gjøre det ([1978] 1991:16). Hensikten med å undersøke en tekst, vil derfor påvirke hvordan man genredefinerer

⁴⁵ Med enkel produksjonsform mener jeg i denne sammenheng at det er enkelt å line-producere en sitcom fordi alle opptakene (vanligvis) foregår i studio med et begrenset antall settinger og skuespillere. Dette i motsetning til for eksempel en historisk mini-serie: med kompliserte locationopptak, hvor man er avhengig av å gjenskape en spesiell tidsepoke, kanskje trenger man også en spesiell værtype og hvor det ofte er med mange skuespillere og statister, historiske, klær, kjøretøy etc. Men jeg mener ikke at det er *enkelt* å lage sitcomer.

⁴⁶ Paul Attallah beskriver dette siste perspektivet slik: "There is a strong sense in which television and everything connected to it is seen as unworthy: unworthy certainly as a serious intellectual pursuit, unworthy as a source of ideas or of stimulation, unworthy of critical evaluation, unworthy even as a pastime" ([1984] 2003:93). I sin artikkel analyserer han komiserien *The Beverly Hillbillies* (1962-71) fordi som han sier: "[...] though it was one of the most watched programs in the history of television, it was also one of the most villified and despised. Its unworthiness stems from two causes: the type of program that it is (situation comedy) and the specific program that it is" (Ibid: 95).

den. For eksempel Neil Postman prøver å føre bevis for at alle tv-programmer skal underholde og det påvirker hans definisjon av genrer ([1985] 1988:87). Todorov forklarer dette slik:” [...] the viewpoint chosen by the observer reconfigures and redefines his object. [This] object will be altered if the viewpoint changes, even if the material remains the same” ([1978] 1991:16). Det samme tv-programmet kan med andre ord bli oppfattet genremessig som to vidt forskjellige ting.⁴⁷ Tilsvarende vil de fleste ”vanlige” seere sannsynligvis ikke bruke de spesielle genrebetegnelse som domesticom, personacom etc., som mediekritikeren David Marc bruker til å forklare forskjeller i en hovedgenre, men istedenfor nøye seg med å betegne dem som sitcomer eller komiserier.

Men til tross for disse ulike inntrykkene av en genre og selv om det kan være noe usikkerhet med å definere nye genrer, er man sannsynligvis stort sett enige om hvilke programmer som tilhører hvilken genre, eller i det minste hvilken genre et program *prøver* å tilhøre. Paul Attallah forklarer hvorfor:

”It seems, in fact, that the entire television industry is organized around the production of specific genres. Everything that appears on television effectively fits into one genre or another. [...] There is nothing that is just ‘television.’ It is always a specific ‘type’ of television: police show, soap opera, and sportscast. Genres would appear, then, to be a fundamental institutional category” ([1984] 2003:96) (min understrekning).

Attallah beskriver primært den amerikanske tv-situasjonen, men Trine Syvertsen kan vise til en lignende utvikling i Norge som ble spesielt synlig på 1990-tallet. Opprettelsen av TV2 og en påfølgende ny konkurransesituasjon mellom tv-kanalene gjorde at NRK i likhet med TV2 begynte å standardisere sendeskjemaene sine, med faste tidspunkter og faste lengder på programmene.⁴⁸ I mye større grad enn tidligere serialiserte man altså tv-programmene (1997:126-7).⁴⁹ Dette ble selvfølgelig gjort for at seerne lettere skulle finne frem til et program, at de skulle ha noe fast å forholde seg til hver uke eller hver dag, slik at de på et bestemt tidspunkt kunne finne et program som man kjente igjen og ville se på. På denne

⁴⁷ For eksempel den tidligere henvisningen til *Dagbladets* beskrivelse av Tore Ryen som en såpekoker, viser at artikkelforfatteren muligens oppfatter komiserier som såpeserier, mens de fleste sannsynligvis ikke tenker på Ryens programmer som *Mot i Brøstet* og *Karl & Co.* etc. som såper, men som komiserier (*Dagbladet* 10.10.2000).

⁴⁸ At de faste lengdene fremdeles ikke ble tatt helt på alvor kan eksemplifiseres med *Vestavinds* (1994-95) første visningsperiode, hvor de forskjellige episodene kunne variere i lengde med opptil 20 minutter, men da denne serien ble sendt i reprise noen år senere var de lengste episodene gjort kortere.

⁴⁹ Syvertsen viser for eksempel til at en serie som *Ut i naturen* opprinnelig bestod av forskjellige naturprogram som ble sendt på forskjellige tidspunkter. Ved å samle programmene (som fremdeles er forskjellige) under en felles tittel skapte man en konkret genreserie. Dette bandt genretilbudet sammen og gjorde at de som var interessert i naturprogrammer lettere hadde noe fast å forholde seg til. (1997:128)

måten kan det hevdes at tv-genrene ble både synligere for seerne og viktigere for tv-kanalene.

En komiserie gir således seerne forventninger om et program som de først og fremst skal le av og som blir presentert på en spesiell måte. Men den må heller ikke være for gjenkjennelig, den må også kunne oppfattes som noe nytt som de ikke har sett før. I en genres begrensninger ligger det dermed både en forpliktelse og en utfordring, Todorov forklarer dette slik: "It is because genres exists as an institution that they can function as 'horizons of expectation' for readers and as 'models of writing' for authors" ([1978] 1991:18). Dette vil være et viktig poeng i mine senere analyser; får man som seer innfridd sine forventninger og følger programskaperne "genreoppskriften"?

Disse forventningene og utfordringene vil variere fra genre til genre. I thrillere vil kravet først og fremst gå på at noe er spennende på en uhyggelig måte, mens i komedier er det selvfølgelig et krav om at noe skal være latterfrembringende. En komiserie som ikke er morsom vil ikke kunne tilfredsstille publikums forventninger, selv om den kanskje har andre kvaliteter. Schatz sier det på denne måten: "We should be careful, though, to maintain a distinction between the *film genre* and the *genre film*. Whereas the genre exists as a sort of tacit 'contract' between filmmakers and audience, the genre film is an actual event that honors such a contract" (1981:16). Overført til tv er sitcomen tv-genren mens de forskjellige komiseriene, som for eksempel *Mot i Brøstet*, *Cheers* (1982-93), *Seinfeld* (1990-98), *Holms* (2002-) etc., er genreseriene som prøver å innfri seernes genreforventninger og oppfylle kontrakten med publikum. Dette må gjøres ved å overholde sitcomgenrens konvensjoner eller eventuelt overbevise oss om hvorfor det er nødvendig at man bryter konvensjonene. Dette siste poenget kan sees i sammenheng med en genres *utvikling*, som er det området hvor genre teori muligens er mest problematisk.⁵⁰

Det vil bli for omfattende for denne oppgaven å belyse hele genreutviklingsproblematikken, men generelt kan det sies at det er det strukturalistiske genreperspektivet som spesielt er utsatt for kritikk.⁵¹ Likevel er det nødvendig å vise til noen etablerte forslag på modeller til hvordan genrer oppstår og utvikler seg, ettersom dette aspektet vil bli vektlagt i neste kapittel når jeg beskriver sitcomgenren.

⁵⁰ For eksempel i Steve Neales artikkel *Questions of genre* (1990) presiserer han at: "Stress will be laid throughout on the changing, and hence historical nature, not just of individual genres, but of generic regimes as well" (1990:45) (min understreking).

⁵¹ Leif Ove Larsen gir en grei oversikt over genreproblemstillinger i sin artikkel *Fleksible konvensjoner: Filmsjangre og historie* (1998).

Schatz foreslår fire utviklingsstadier i en genres syklus:⁵² et *eksperimentelt stadium* hvor genres konvensjoner blir isolert og etablert, et *klassisk stadium* hvor genrekonvensjonene blir forstått av både programskaperne og publikum, et *raffineringsstadium* hvor man finjusterer formale og stilistiske konvensjoner før genre til slutt ender i det *barokke* eller *selvrefleksive stadium* hvor genre da kommenterer seg selv (1981:38).⁵³ Hans Robert Jauss presenterer en modell som viser en genres utvikling i tre faser: "canonization," "automatization" og "reshuffling" (1982:105).⁵⁴ Det siste stadiet oppstår etter at en genre har nådd sitt høydepunkt og blitt reproduisert så mange ganger at den mister sin kraft. Genre blir da nødt til å blande seg med andre genrer eller vektlegge andre aspekter ved seg selv om den ikke skal forsvinne ut i periferien. Mens John Cawelti ser på genreutvikling i to faser: "Conventions" hvor en genres konvensjoner konfigureres og en ny fase hvor man raffinerer konvensjonene og eventuelt prøver å strekke seg utover dem; "inventions" (1969:381-90). Jeg vil i denne oppgaven ikke ta stilling til hvilken modell som er "best", bare registrere at det foreligger en uenighet. Alle disse modellene har, hver på sin måte, bidratt til å utvikle genrestudiet, selv om Altman hevder at slike evolusjonistiske modeller legger for stor vekt på forutsigbarhet fremfor variasjon ([1999] 2003:21).

Steve Neale, som har en bakgrunn som strukturalist, kritiserer bl.a. Schatzs evolusjonistiske modell for å være både ahistorisk og teleologisk (Larsen, 1998:14). Neale representerer i denne sammenheng revisjonistene innenfor genrestudier, bla. ved å kritisere den strukturalistiske forskningen som Schatz og også Altman representerer. Men han kritiserer også sitt eget arbeid i *Genre* (1980) for å være: "[...] marred by an over-schematic approach, by a lack of attention to hybridization, and, above all, by a lack of attention to history [...]" (1990:65). Noe av problemet med Schatz's evolusjonistiske utviklingsmodell er for Neale at den er for lukket, dvs. at genre tilsynelatende lever sitt eget liv nærmest upåvirket av samfunnet generelt og andre genrer spesielt: "Genres for Schatz are closed and continuous rather [than] open and intermittent systems. That is why he rarely acknowledges the existence of hybrids. That is why the array of genres he discusses rarely appears to interact with one another" (2000:211).

⁵² Altman viser til at Schatz's fire stadier tidligere er beskrevet av både Christian Metz og Henri Focillon ([1999] 2003:21).

⁵³ Dette kan også sees på som det som Patricia Waugh kaller *metafiksjon*: "[A] term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality" (1984:2). Dette forbindes gjerne med det post-modernistiske selv om det tydeligvis har eksistert lenge før denne era. *Team Antonsen* (2004) kan i tv-sammenheng sees som et godt eksempel på et tv-program som har plassert seg i det selvrefleksive stadium, med stadige referanser både til seg selv og til andre tv-formater.

⁵⁴ Jauss' genreteori bygger på formalistene Victor Shklovsky og Juri Tynjanovs teorier (Jauss, 1982:17).

I relasjon til sitcom kan et eksempel på det problematiske med Schatz modell være at det tidlig i sitcomens historie var flere serier som hadde innhold som må kunne betegnes som selv-reflekterende, for eksempel *The George Burns and Gracie Allen Show* (1950-58) og *The Jack Benny Program* (1950-64) (Marc, [1989] 1997:16-19). Disse seriene hadde et innhold som skulle tilsi at de befant seg i den siste fasen av en genres utvikling, mens de faktisk var i begynnelsen. Men disse to seriene kan også være eksempler på at Schatz modell holder mål, ettersom de strengt tatt ikke er komiserier men sketsj-programmer som tidvis inneholder elementer av sitcom (Ibid:16). Disse programmene befinner seg således i det eksperimentelle stadium og er i ferd med å utvikle seg til det klassiske stadium av sitcomgenren, ved å bruke elementer fra forskjellige andre presentasjonsformer for å finne sin egen form.

Jane Feuer er også blitt nølende til sin egen strukturalistiske bakgrunn. Hun stiller spørsmål ved om sitcom og tv-genrer generelt i det hele tatt passer inn i slike evolusjonistiske genreutviklingsteorier:

”Although it is possible to construct the TV sitcom according to this evolutionary model, one could equally argue that the sitcom has gone through repeated cycles of regression to earlier incarnations, as exemplified by the cycle of mindless teen comedies of the 1970s and by the return to the traditional domestic comedy of the mid-1980s” ([1987] 1992:156).

Når det gjelder fremtiden for tv-genrer generelt spekulerer hun både på hvorvidt de kan bli overflødige eller om de blir enda viktigere (Ibid:158). Med et stadig økende tilbud av tv-kanaler og tv-programmer kan genrekunnskap og genregjenkjennelse være det som avgjør om man vil se et program eller ikke: ”Our ability to distinguish genres would have to become even more intuitive and rapidly accessed, even more operative at a subconscious level” (Ibid).

Jeg heller til denne siste oppfatningen og tror at genrekunnskap er viktig for å forstå og eventuelt sette pris på hva man faktisk ser på. I Norge høsten/vinteren 2003/04 har det for eksempel vært vist flere programmer som parodier tv-genrer og satiriserer med deres innhold. *Valen TV*, *Tonight med Timothy Dahle*, *The Job (Kontoret)* og *Team Antonsen* kan virke uforståelige om man ikke kjenner igjen tv-genrene som blir utsatt for humoristiske bearbeidelser. Humoren oppstår og forsterkes i kjennskapet til genrer.

Altman har fremsatt en genreteori som prøver å kombinere det strukturalistiske og det ideologiske, fordi han mener det ikke nødvendigvis er noen motsetning mellom disse to tilnærmingmåtene selv om de er forskjellige i sin intensjon. Han forklarer dette slik:

”While there is anything but general agreement on the exact frontier separating semantic from syntactic views, we can as a whole distinguish between generic definitions that depend on a list of common traits, attitudes, characters, shots, locations, set, and the like – thus stressing the semantic elements that make

up the genre – and definitions that play up instead certain constitutive relationships between undesignated and variable place-holders – relationships that might be called the genre's fundamental syntax. The semantic approach thus stresses the genre's building blocks, while the syntactic view privileges the structures into which they are arranged" ([1984] 1999:219) (min understrekning). "The distinction between the semantic and the syntactic [...] thus corresponds to a distinction between the primary, linguistic elements of which all texts are made and the secondary textual meanings that are sometimes constructed by virtue of the syntactic bonds between primary elements" (Ibid: 224).

I fortsettelsen forholder jeg meg til at sitcom er en distinkt tv-genre som eksisterer med sine genrekonvensjoner, sine "bygggestener," som må benyttes om genren skal fremkomme, selv om det er uenighet om genrens videre utvikling og dens innholds betydning. Som jeg sa innledningsvis er genrebegrepet avhengig av hva det skal benyttes til og det kan bety mye forskjellig, slik Neale også sier:

"Genre can mean 'category' or 'class', generic can mean 'constructed or marked for commercial consumption'; genre can mean a 'corpus' or 'grouping', genre can mean 'conventionally comprehensible'; genre can mean 'formulaic', generic can mean 'those aspects of communication that entail expectation'; and so on" (2001:3).

Jeg kommer til å benytte genrebegrepet som indikert tidligere i kapittelet, på en måte som kan oppsummeres med Robert Warshow, sitert av Cawelti: "One goes to any individual example of the type with very definite expectations, and originality is to be welcomed only in the degree that it intensifies the expected experience without fundamentally altering it (Cawelti, 1976:9).

2.3 Komiserier – en genrebeskrivelse

Sitcom er en genre som utviklet seg via radio til tv. Den mest populære radiositcomen i USA var *Amos 'n' Andy* som gikk på radio fra 1928 til den kom på tv i 1951.⁵⁵ Denne serien hadde sine røtter i 1800-tallets "minstrel-show", et slags variete show, hvis kjennetegn bl.a. var at hvite opptredde som sorte med sort sminke i ansiktet (Marc, [1989] 1997:27).⁵⁶ Det viktigste utviklingstrekket sett i forhold til sitcomen var at man i disse showene hadde en fortellerperson som kommenterte de forskjellige artistenes innslag, slik at showene fikk en slags

⁵⁵ Serien foregikk i Harlem, N.Y. altså i et afro-amerikansk miljø, hvor Amos og Andy stadig ble forsøkt lurt opp i stry. Serien hadde rasistiske overtoner, sett i dagens lys, selv om de som deltok i serien ikke så det på den måten (Brooks og Marsh, [1979] 1999:43).

⁵⁶ På radio var skuespillerne i *Amos 'n' Andy* hvite mens da serien skulle overføres til tv ble det forandret, slik at det var sorte skuespillere man så på skjermen (Marc, [1989] 1997:28).

narrativ sammenheng (Ibid). En slik narrativ sammenheng utviklet seg også i radioens *Amos 'n' Andy*, som Baker beskriver slik:

”[...] the radio show developed the notion of a loosely connected series of jokes and songs into a structured duologue, in which consistent and coherent characters progressed through a series of familiar situations and environments, allowing audiences to become familiar with the personae and eager to know what happens to Amos and Andy next” (2003:17-18).⁵⁷

Men som Neale og Krutnik påpeker, var det også andre former for underholdning som påvirket utviklingen av sitcomen. For eksempel viser de til Jack Gladden som mener å kunne se den familiesentrerte sitcomens aner i 1800-tallets ukentlige avishistorier. De siterer ham slik: ”Each sketch centered around the same characters (a husband and a wife) and each involved a great deal of conflict and action. The plots were simple and the action took place in the home” (1990:227).⁵⁸ Gladden sier at utviklingen deretter fortsatte i tegnerserieform, hvor familiesituasjoner ble beskrevet i serier som for eksempel *Blondie*, *Knoll* og *Tott* etc. (Ibid:228).⁵⁹

Neale og Krutnik definerer *sitcom*, som er forkortelsen man vanligvis bruker for situation comedy eller situasjonskomedie, slik: ”The term ‘sit-com’ describes a short narrative-series comedy, generally between twenty-four and thirty minutes long, with regular characters and settings” (1990:233). Uttrykket *situasjon*, i denne sammenheng, forklarer Jurgen Wolff med at karakterene befinner seg i en eller annen morsom situasjon ([1988] 1996:3). Butler sier omtrent det samme, at karakterene har havnet i en eller annen situasjon på bakgrunn av en episodes narrative dilemma (Butler, 2002:341). Dvs. en historie fortelles på en måte som leder en karakter inn i og ut av situasjoner og jo mer problematisk situasjonene karakteren er oppi blir, desto mer komisk blir situasjonene. Man får altså situasjonskomikk. Mens Larsen bruker uttrykket, delvis som Neale og Krutnik, til å beskrive seriens ytre form: ”Betegnelsen ‘situasjon’ i genrenavnet viser til genrens semantiske kjerne: En sitcom foregår et bestemt sted, og på dette stedet er det et begrenset antall karakterer i et tilnærmet lukket univers”⁶⁰

⁵⁷ Neale og Krutnik påpeker at *Amos 'n' Andy* egentlig hadde et større føljetongtilsnitt enn det episodisk avsluttende som siden skulle bli det vanlige (1990:229). Denne serien ser således ut til å ha startet der hvor Jane Feuer nå sier sitcomen beveger seg mot.

⁵⁸ Interessant nok har en variant over slike sitcomer gjenoppstått i *Dagbladet*: Mari Maurstad, Cille Biermann, Selma Lønning Aarø mfl. rapporterer jevnlig fra sine ekteskap.

⁵⁹ Denne utviklingen har også fått sin renessanse i Norge, i tegneserien *Pondus* får vi glimt fra hans og hans venners familieliv.

⁶⁰ De fleste tv-serier, for eksempel *The Sopranos*, *Six Feet Under*, *NYPD Blue*, *The Dynasty* etc., har også en del faste karakter man forholder seg til, selv om antallet ofte er større enn i komiserier og selv om noen kan forsvinne og nye kan komme til. Handlingene i disse seriene utspiller seg også på et visst antall faste arenaer og noen settinger som varierer, på samme måte som det gjør i sitcomer, om enn i mindre varierende grad. Sånn sett kan man si at *The Sopranos* er en situasjon med en mafiafamilie, eller *Six Feet Under* er en situasjon med en

(2003:129). Han beskriver hvor og hvem, mens Butler og Wulff bruker situasjonsbegrepet til å beskrive uttrykkets form, med referanse til den helhetlige narrative strukturen. Dette i kontrast til andre former for komedier som vektlegger andre virkemidler for å frembringe humoren, for eksempel det visuelle i slapstick og det selvrefleksive i parodiserier.⁶¹ Larsens forklaring viser altså til en komiseriers *generelle* situasjon, til *seriens narrative premiss*, for eksempel leger i krig i *M*A*S*H*, ensomme mennesker i en bar i *Cheers*, venner som prøver å sortere ut livet sitt i *Friends* (1994-), eller en frustrert kvinne som prøver å overleve hverdagen i *Roseanne*. Butler og Wulff derimot, viser til komiseriens *spesielle* situasjon, til *episodens narrative premiss*, for eksempel at Doug i *The King of Queens* (1998-) er i en situasjon der han blir innelåst i en bil med pingviner, at Joey i *Friends* havner i en situasjon der han må skaffe seg en forhud til sin penis, eller at hovedpersonen i *Murphy Brown* havner i en situasjon der hun blir valgt til å tale i begravelsen til en mann hun hatet. Det er således flere måter å bruke situasjonsbegrepet på, men det vesentlige er at det brukes til å si noe om en humoristisk tv-genres narrative struktur.

Det at komiserien er narrativ sammenhengende skiller den fra den andre hovedkategorien av humorserier på tv, de sketsjbaserte programmene. Dette må således kunne sees på som en vesentlig konvensjon i sitcomer. En sitcom forteller en sammenhengende historie i hver episode, mens sketsjprogrammer gjør det ikke. Slike programmer inneholder istedenfor mange små historier, altså sketsjer, som selv om de har sin egen narrative oppbygning, ikke vanligvis er bundet sammen på noen helhetlig måte. Historiene som fortelles i sitcom har tradisjonelt vært episodisk avsluttende, dvs. at hver episode har en avslutning som gjør at episoder kan sees uavhengige av hverandre.⁶² Dette har vært et av de mest åpenbare kjennetegn på genren, det at ingenting forandrer seg, for hvis det skjer, bortfaller ofte selve premisset for serien. John Ellis beskriver dette slik: "Classically, every episode of a situation comedy begins at exactly the same place as all others. There is no cumulative memory, no character development. Each episode 'forgets' all previous ones, and

begravelsesbyråfamilie, men det er ikke vanlig å beskrive slike serier som situasjonsdramatikk.

Situasjonsbetegnelsen hefter altså ved komiske serier.

⁶¹ Neale og Krutnik beskriver *slapstick* som fysisk og visuell humor, som man for eksempel kjenner som et viktig element fra stumfilmkomedier. På den andre side kan det også argumenteres for at slapstick bare er en humoristisk metode (1990:20-1), som også ofte finnes i komiserier, for eksempel Monica i *Friends* som går rundt med en gigantisk kalkun tredd over hodet, eller som når vi senere skal se at karakterene i *Mot i Brøstet* griser/leker med mat. Humoren i parodiserier fremkommer ved at den bruker andre genrens konvensjoner som et fundament i fortellingen, slik at: "[...] laughter is consistently produced, not by gags and funny lines (as may, of course, be the case with a hybrid), but by gags and funny lines which specifically use as their raw material the conventions of the genre involved" (Neale og Krutnik, 1990:18-19). En komiserie kan selvfølgelig inneholde aspekter av både parodi og selvrefleksivitet, men det er ikke dette som definerer genren.

⁶² Dette er det man betegner som en *series*, i kontrast til en *serial* som er serier med en fortsettende narrativ handling, altså føljetongen.

each episode is a self-contained event” ([2000] 2002:119). Men det finnes unntak, Jane Feurer påstår at det forgår en tilnærming mellom det episodisk avsluttende og det episodisk fortsettende i komiserier ([1987] 1992:151). Spesielt gjelder dette i *Friends* hvor noen av hovedkarakterene er blitt gift og skilt og fått barn, i den rekkefølgen, noe som kan gi assosiasjoner til såpegenrens dramatiske føljetongform. En lignende utvikling foregikk i *Cheers*, hvor Sam (Ted Danson) og Diane (Shelley Long) hadde et turbulent forhold som ble avsluttet med at Diane forlot serien og en ny kvinne, Rebecca (Kirstie Alley), ankom baren. På den andre side har slike trekk vært tilstede helt fra genrens begynnelse, for å gi et inntrykk av utvikling. For eksempel viser Neale og Krutnik til at hovedkarakterene i både *I Love Lucy* (1951-57) og *Bewitched* (1964-72) var gravide og fikk barn som vokste opp i serien (1990:235). De forklarer denne utviklingen slik: ”[...] it is not uncommon for sit-coms to permit some modification of the basic situation – indeed, this may be necessary in the case of long-running programmes, to forestall stasis or broaden the generative nucleus of the situation” (1990:235).

Det at handlingen utspant seg i en familiær situasjon, dvs. vanligvis en familiesituasjon, skulle også bli et konvensjonelt trekk ved komiserien. Selv om familiebegrepet har utviklet seg med tiden og tidvis kan bety noe annet i dag enn det gjorde for 50 år siden eller enda lengre tilbake. I kontrast til hjemmesituasjonen, er den andre hovedarenaen for sitcom arbeidsplassen.⁶³ Settingen for hvor handlingen utspiller seg i komiserier er altså enda en etablert konvensjon ved genren. Settingen vil også bli undersøkt i analysedelen. I *I Love Lucy*, som skulle bli den første virkelig store sitcomsuksessen på tv, foregikk handlingen primært i et hjem med en kone, en mann, noen barn og noen naboer, men også med innslag fra mannens arbeidsplass.⁶⁴ Serien introduserte således de to hovedarenaene for nesten all senere sitcom, selv om det først var med *The Dick van Dyke Show* (1961-1966) at karakterene på arbeidsplassen også ble vesentlige som en del av den utvidede eller metaforiske familien (Marc, [1989] 1997:84).

Men det som virkelig gjør *I Love Lucy* til ursitcomen på tv, var at den i tillegg utviklet tekniske konvensjoner for lyssetting, kamerabruk, klippeteknikk og opptaksteknikk. Før *I Love Lucy* var den vanlige måten å sende tv-programmer på, i et amerikansk tv-historisk perspektiv, å lage direktesendinger fra østkysten.⁶⁵ Men Lucille Ball og hennes mann Desi

⁶³ John Hartley skiller mellom to hovedtyper av sitcoms: ”family sitcoms” og ”workplace sitcoms” (2001:66-7).

⁶⁴ Waldron skriver at tidvis var 11,5 millioner tv-apparater innstilt på *I Love Lucy* på et tidspunkt da det eksisterte 15 mill. tv-er i USA ([1987] 1997:9).

⁶⁵ Pga. de forskjellige tidssonene i USA ble det laget såkalte *kinescope* filmer som måtte vises forsinket, i forhold til direktesendingene på østkysten, i de vestlige områdene av USA. Denne metoden for kopiering innebar

Arnaz nektet, av familiære årsaker, å flytte til New York (fra Los Angeles). Dermed ble man tvunget til å eksperimentere med andre kringkastings- og opptaksvarianter. Det man kom frem til var å kombinere teknikk fra filmindustrien med teknikk fra tv-arenaen i større grad enn man hadde gjort tidligere, man bestemte seg således for å gjøre tv-opptakene på 35mm filmkameraer (Waldron, [1987]1997:8). Dette var ganske revolusjonerende. Ettersom tidlige tv-kameraer ikke hadde opptaksmuligheter (bortsett fra *kinescope* varianten), muliggjorde filmkameraene at programopptakene kunne lagres, redigeres og sendes når det var ønskelig, i perfekt teknisk kvalitet.⁶⁶ De konvensjonene som ble etablert med *I Love Lucy*, beskriver Waldron slik:

”To solve the technical problems, Arnaz and Oppenheimer hired a production wizard named Al Simon, who simply adapted a system he’d used to film TV game shows – a multicamera arrangement that allowed the action to proceed onstage, almost as if the actors were performing a play. Lucy then cajoled the legendary Czech cinematographer Karl Freund into devising a system for lighting the entire stage without creating unwanted shadows [...] With minor adjustments, the method [...] for the first season of *I Love Lucy* remains the standard technique for filming live situation comedy to this day” ([1987]1997:8-9).

Disse tekniske løsningene fra *I Love Lucy* gjorde også sitt til at man kunne fortsette å ha publikum i studio. Dette påvirket dernest at sitcomens konvensjonelle henvendelsesmåte, det at man spiller for to publikum samtidig, ble sementert. Den opprinnelige årsaken til at man hadde publikum i studio, går også tilbake til amerikansk sitcoms utvikling i radio. De som opptrådte var vant til å spille på en scene foran et publikum, og var således avhengig av en umiddelbar respons på det de fremførte, for å få til riktig timing på fremførelsen. Larsen sier det slik: ”Skuespillere som var komikere med bakgrunn fra scenen, fant det uvant og krevende å spille komedie foran en mikrofon. Publikums reaksjoner og latter var og er viktig for å kunne levere morsomme linjer og poenger i rette øyeblikk” (2003:131) (min understrekning). David Marc påpeker også dette poenget og viser for eksempel til Marx Brothers som strevde med overgangen fra vaudeville-scenen til film. De dro derfor på turne, med materiale til en film de var i ferd med å spille inn, for å få publikums reaksjoner. På den måten kunne de forvisse seg om at humoren fungerte ([1989] 1997:26): ”When the patrons failed to laugh at a gag, that line came out. When they laughed late, the line was sharpened to take effect more quickly. When they laughed mildly, the line was sent back to the workshop. When they

at man bokstavelig talt gjorde filmopptak av programmene fra tv-monitoren. Kvaliteten ble også deretter (Waldron, [1987]1997:8).

⁶⁶ Det var selvfølgelig dyrere å gjøre opptak på film, og det kan påstås at bare Hollywood har råd til en slik produksjonsmåte. Den langt billigere videotapen ble etterhvert redningen for andre land, som Norge og England.

roared, the line was okayed for the film version” (Ibid: 26). Publikum i studio gjør derfor flere ting for sitcomen. De er med på en umiddelbar ”markedsundersøkelse” om replikkens eller vitsenes verdi for programskaperne i innspillingsøyeblikket og de gir skuespillerne bedre muligheter for å time sin fremførelse.⁶⁷ Etter opptakene av en episode av *Murphy Brown* som man ikke var helt fornøyd med, bl.a. fordi skuespillerne følte at de ikke fikk den tilbakemeldingen fra publikum som de trengte, utbrøt Candice Bergen: ”[T]he audience at the Friday night filming was just comatose” (Alley og Brown, 1990:96).⁶⁸

De amerikanske sitcomkonvensjonene som ble etablert for mer enn femti år siden er altså standarden som fremdeles benyttes i dag. Som vi har sett utviklet genren seg både via andre medier, varieté show, radio etc. og innen tv-mediet. Sitcomen har således vært gjennom en eksperimentell- og konsolideringsfase, slik Schatz beskriver en genres utvikling, før den fremstod i sin klassiske form med *I Love Lucy* (1981:38). Sitcomen fremstår nå som en gjenkjennelig forventningshorisont for seere og som en klart definert produksjonsmal for programskapere slik Todorov hevder en genre bør gjøre, ([1978] 1991:18).

Men hvordan fungerer disse konvensjonene i forhold til britiske komiserer? Baker skriver at *Hancock’s Half Hour* (1956-61) var like viktig for britisk sitcom som *I Love Lucy* var for amerikansk sitcom (2003:19).⁶⁹ Neale og Krutnik beskriver hvordan denne serien utviklet seg fra å inneholde tradisjonelle dramaturgiske vendinger som at Hancock ble lurt av

⁶⁷ Publikum i studio er altså del av en siste kvalitetskontroll i en allerede svært grundig manusskriveprosess, som Smith beskriver slik: ”Much of this rewriting takes the form of ‘roundtable writing,’ a process in which five, ten, or more writers jointly go through a script, rewriting line after line, hunting for opportunities to wedge just one more joke into the material. Efforts to repair and improve the script usually last all the way through the shooting process, with revisions being tossed to actors even as the scenes are being filmed or videotaped” (1999:21-2) (min understrekning). Størrelsen på forfattergruppen indikerer muligens også noe om forskjellene på amerikanske og norske produksjonsbudsjetter og dets mulige innvirkning på kvaliteten på et program, uten at jeg skal komme nærmere inn på det her. Sandy Frank, forfatter-producent av bl.a. *Fresh Prince of Bel Air*, er derimot av en noe annen oppfatning og sier, sitert av Smith: ”A lot of times, when you’re down on the stage and you’re shooting the episode, some people are still trying to punch up every joke. And it actually has a big psychologically effect; everyone thinks it’s really making the episode so much better. But in reality, the script is 98 percent done. You’re really just killing yourself for that extra 1 or 2 percent” (Ibid: 158) (min understrekning).

⁶⁸ Det at publikummet var så dårlig denne kvelden skyldes blant annet at det for det meste bestod av venner og familie og av folk fra tv-industrien. Disse fremsto som blaserte og egentlig uinteresserte i det som foregikk på scenen. De var mer opptatt av hverandre og av å hviske seg imellom enn å høre på oppvarmeren som prøvde å skape en humoristisk stemning i salen. Dette i motsetning til en busslast med turister eller andre som aldri har vært i et tv-studio og som derfor sannsynligvis ville vært mye mer motivert til å la seg underholde av sitcomskuespillerne (Alley og Brown, 1990:134). Dette understreker viktigheten av ikke bare å ha et publikum i studio, men å ha et godt publikum i studio. Produsentene av *Mot i Brøstet* så også ut til å ha forstått dette. *Aftenposten* rapporterte fra studio en time før opptak av en episode av serien at: ”Fra Våler i Solør er en busslast med elleville entusiaster på vei til hovedstaden” (15.10.1994).

⁶⁹ Som jeg skal komme tilbake til var det denne serien *Fleksnes* var basert på (<http://www.galtonandsimpson.com/credits.htm>).

Sid på en eller annen måte, til at man gikk over til en mer realistisk form for komedie.⁷⁰ Denne formen baserte seg på Hancock som en karakterstudie. Dagligdagse og trivielle situasjoner, som bla. at man kjeder seg, blir gjort til gjenstand for humoren, som Baker skriver: "The programme [...] adopted the domestic setting of its contemporaries but was marked by a decisive shift away from gag-based humor towards character and environment as the defining features of its comedy" (2003:19). Men som John Ellis påpeker, med referanse til Peter Goddard, utviklet *Hancock's Half Hour* seg under påvirkning av den da allerede etablerte amerikanske sitcomen ([2000] 2002:120). Det kan således virke som om denne serien beveget seg gjennom det amerikanske sitcomformatet for deretter å ta en annen retning: "[...] away from tightly constructed plots and gags and towards a low-key 'naturalistic' style [...]" (Neale og Krutnik, 1990:249). Dette beskriver de også som en "minimal-plot technique" (Ibid). I disse beskrivelsene ligger muligens det man forbinder med britiske komiserier, dvs. en viss realisme, ofte med traurighet og alvor, men i en humoristisk kontekst. Vi gjenkjenner det her hjemme i komiserier som er laget av originalt britisk materiale, spesielt i *Fleksnes fataliteter* (1971-82) og *Albert og Herbert* (1974-1982).⁷¹ Dette er serier hvor det komiske balanseres hårfint mot det dramatiske. Her ligger muligens både den britiske komiseriens styrke og svakhet, avhengig av hva man foretrekker. Men det finnes også mange eksempler på britiske serier som ikke faller inn under denne kategorien. Den mest kjente komiserien derifra, *Faltwy Towers* (1975, 1979), har et uttrykk som er mer i stil med de amerikanske konvensjonene, med et: "[...] tightly plotted farce narrative" (Neale og Krutnik, 1990:246). En annen og nyere britisk suksesskomiserie som *Absolutely Fabulous* (1992-), inneholder heller ikke det realistiske aspektet. Snarere tvert imot, dette er hverdags ekstravaganse med de suksessfulle kvinnene Edina og Patsy som champagnedrikkende, kokainsniffende, promiskuøse sitcomfamiliemedlemmer. Denne serien er svært satirisk, men den inneholder sitcomens tradisjonelle konvensjoner.

Det er derfor ikke så åpenbart hva som er forskjellen på amerikanske og britiske komiserier. Muligens har det mer å gjøre med innholdet enn med uttrykket, selv om dette heller ikke er åpenbart. Gregory Koseluk uttrykker et syn de som både foretrekker britiske komiserier og de som ikke alltid gjør det, sannsynligvis finner en viss sannhet i:

"Amerikans tend to like jokes. In fact, we don't really have sit-coms – we have joke-coms. [...] British sit-coms are more true to their name: They are built on situations that are humorous. Many have no

⁷⁰ Sid (Sid James) hadde den andre hovedrollen i serien (Neale og Krutnik, 1990:249). I den norske versjonen ble seriens premiss tydeligvis vesentlig forandret ettersom *Fleksnes* oftest dreide seg om en ungkar og hans mor snarere enn om to kamerater som i *Hancock's Half Hour*.

⁷¹ *Albert og Herbert* var basert på *Steptoe and Son* (1962-1974).

jokes at all and are, instead, 25 minutes of exposition and building circumstances that lead to one final big laugh” (2000:1).

Koseluk overdriver i sin forenkling vil jeg hevde, samtidig påpeker han noe vesentlig, nemlig at de amerikanske seriene er mye tydeligere som komiserier, de har flere vitser. Men et vesentlig poeng er hvordan disse vitsene fremkommer. Wolff viser til uttalelser fra en engelsk tv-produsent som sa at: ”No, I prefer the kind of comedy where you tune in and laugh whether or not you know what’s going on” ([1988] 1996:103). Han har tydeligvis en oppfatning av at noe skal være morsomt i seg selv og ikke være avhengig av en narrativ kontekst. Det er det motsatte av hva som generelt kan hevdes om amerikanske serier, nemlig at vitsene og de morsomme replikkene kommer som en følge av episodens dramatiske utvikling; som en ”naturlig” samtale mellom karakterene snarere enn løsrevne morsomheter som programskaperne prøver å få til å passe inn et sted.

Det er likevel ikke tvil om at både de amerikanske og de britiske komiseriene gjenkjennes som det de er, nemlig en spesiell tv-genre som har mer til felles enn det som skiller. For som Ellis sier: ”At first sight there is little to link *The Lucy Show* and *Blackadder* or *Fawlty Towers*, though the line from Lucy to Hank Hill⁷² is clear. But all are recognisably situation comedies, and they share formidable characteristics” ([2000] 2002:119).

Hvor passer så den norske komiserien inn? Er den mest amerikansk eller mest britisk inspirert? Svaret må bli begge deler, fordi den ser ut til å være delt i to leire. NRK har som allerede nevnt produsert *Fleksnes* etter en britisk serie og *Albert og Herbert* ble laget på svensk også etter en britisk serie. Regissøren av begge disse seriene, Bo Hermansson, har i tillegg også laget *Fredrikssons Fabrikk* på norsk, med svensk hovedrolleinnehaver, etter britiske *The Rag Trade*.⁷³ Hermansson har således nærmest fungert som en underavdeling av britisk komiserieproduksjon. Selv om han tilpasset seriene til norsk og svensk, er det liten tvil om hva som er hans foretrukne opprinnelsessted for komiserier.⁷⁴ Hermansson har i tillegg laget bl.a. *Pilen Flyttebyrå* (1988) og *Nr.13* for NRK. Begge disse seriene ble skrevet av Andreas Markusson, som i tillegg også oversatte *Fredrikssons Fabrikk* til norsk. Hermansson og Markusson er det altså som har dominert NRKs sitcomarena, selv om det også er blitt laget

⁷² Hank Hill er hovedpersonen i den animerte komiserien *King of the Hill* (1997-) som har vært vist i Norge under tittelen *Grillkongen*.

⁷³ Denne serien ble første gang laget på 1960-tallet, men ble så laget på nytt i 1977, med den samme hovedrolleinnehaveren, Peter Jones, som en hardt prøvet tekstilfabrikkeier (<http://www.phill.co.uk/comedy/ragtrade/index.html>).

⁷⁴ Olle Sjögren skriver at: ”Medan Tony Hancock hadde förkropsligat en tragikomisk drömmare, utmanade Rolv Wesenlund nästan bara löjet med sin självgodä titelfigur [...] *Albert och Herbert* (1974-82) kom snarare att tona ner löjet, för att i stället öka den mänskliga värmen” (1997:196).

komiserier i NRK hvor disse to ikke har vært involvert, bla. *Kontorsjef Tangen* (1966), *Hjemme hos oss* (1980-1981), *Herfra til Haglemoen* (1980), *Chez Toi* (1996) og *Seiern er vår* (1994).⁷⁵ Det ligger utenfor denne oppgavens muligheter å diskutere om Hermanssons dominans i det norske komiseriemarkedet, med bearbeidede britiske serier, har vært å betrakte som en redning for norske sitcomer eller en tvangstrøye man ikke har klart å bryte ut av. Men sikkert er det, som Larsen skriver, at: "I et historisk perspektiv har serier basert på originalmanus vært forbausende få [...] og laget i få episoder" (1996:65). Dette forholdet gjelder spesielt NRK. TV2, derimot, ser ut til i større grad å ha forsøkt å skape sitt eget materiale gjennom komiserier som *Mot i Brøstet* (1993-1997), *Radio2* (1996-1997), *Bot og Bedring* (1996-1997), *Karl & Co.* (1998-2001), *Holms* (2002-), *Far og Sønn* (2002), *Ca. Lykkelig* (2000) og nå sist *hos Martin* (2004-).⁷⁶

I likhet med Hermanssons hegemoni i NRK har Tore Ryen vært den klart dominerende produsenten av sitcomer for TV2, med ansvar for halvparten av TV2 komiseriene nevnt ovenfor. Men, i motsetning til Hermansson, har Ryen i mye større grad vært inspirert av den amerikanske sitcomen, iallfall formatsmessig, ettersom han har holdt seg til de etablerte amerikanske sitcomkonvensjonene.

I kontrast til britisk, og dermed NRKs, tradisjon med å lage få episoder av hver serie, har TV2 og Tore Ryen fulgt den amerikanske forretningsmodellen med å lage så mange episoder av en suksess som mulig. Det kan se ut som *Mot i Brøstet* alene, med sine 142 episoder, overstiger samtlige av NRKs komiserier volummessig. Dette kan være med på å forklare hvordan Trine Syvertsen kan hevde at komiserier var "[...] en sjanger som NRK i liten grad hadde profilert seg på, og her fant TV2 en nisje som de kunne utnytte til å bygge seg en alternativ profil" (1997:209).

2.4 Komiserien og narrativitet

Etter at jeg nå har sett på generelle aspekter ved det genremessige og presentert en spesifikk genre, nemlig komiserien, vil jeg undersøke hvordan innholdet, altså historiene i genren

⁷⁵ *Seiern er vår* var ikke en ordentlig sitcom etter min mening ettersom den brøt for mange av konvensjonene, den hadde bla. en føljetongform og ble spilt inn uten publikum i studio.

⁷⁶ NRK og TV2 dominerer komiseriegenren, selv om både TVN og TV3 har forsøkt seg på genren. Sistnevnte bl.a. med henholdsvis *Tre på toppen* (1997), etter amerikanske *Three's Company* (1977-84) og *D'ække bare, bare Bernt* (1996) bygget på svenske *Rema Rama Rolf* (1994) som igjen er basert på amerikanske *The Honeymooners* (1955) (*Aftenposten*, 26.1.1996) Interessant nok fulgte også den danske komiserien *Kaos i oppgangen* (1997-9) samme sporet, fra amerikansk til svensk til dansk (*Nielsen*, 2001:118).

fremkommer: *hvordan* blir historiene fortalt? For å kunne svare på det, er det nødvendig å se nærmere på fortelle teorier.⁷⁷

Min hypotese er at det fortellemessige er et svært vesentlig punkt, fordi det som skiller en god genre-tv-serie fra en dårlig vil jeg hevde er om historiene er velstrukturerte eller ikke under forutsetning om at andre genrekonvensjoner overholdes. Jurgen Wolff siterer manusforfatteren William Goldman som, da han ble spurt om hva han mente var de tre viktigste elementene i en manusskriveprosess, svarte: "Structure, structure, structure" ([1988] 1996:15). Dette må forstås som om historiene som blir fortalt er logiske og sammenhengende og således fremstår som interessante. Wolff forklarer det slik: "By structuring the story correctly, I mean making sure that it grabs our attention right away, that it grows more and more complex and involving, and that it has a clear and satisfying ending" (Ibid). Det er i denne forbindelsen jeg mener narratologien kan være hjelpelig som en metode for å se på strukturer i historier; slik fremstår den også som et dramaturgisk hjelpemiddel. Sarah Kozloff sier det slik: "And it would be a grave mistake, I think, to underestimate the efficacy and sophistication of television's narrative structures; certainly many of the texts I have studied closely offer evidence of great refinement and complexity" ([1987] 1992:93).

En historie som fortelles baserer seg på at den enkelte del arrangeres på en spesiell måte; delene må struktureres for å bli forståelige og interessante. Chatman viser til Jean Piaget som sier at det finnes en struktur, la oss kalle det en grunnstruktur, som kan benyttes som fundament i oppgaver i matematikk, fysikk, filosofi etc., men som også er anvendelig til å skape narrative strukturer. Denne grunnstrukturen er således en fundamental del av en narrativ struktur når den benyttes til å konstruere historier, men andre fortellebestanddeler må legges oppå den for å skape en reel narrativ struktur. Denne *grunnstrukturen* inneholder tre bestanddeler: "[...] wholeness, transformation, and self-regulation. Any group of objects without these characteristic properties is merely an aggregate, not a structure" ([1978] 1980:20f) (min understrekning). I en tekst, det være seg en roman, et teaterstykke eller en tv-serie må alle deler ha en hensikt, og bevege seg innenfor denne hensiktsrammen slik at alt henger sammen på en for fortellingen logisk måte. Hver enkeltdel, et kapittel i en roman eller en scene i en tv-serie, har sin egen komposisjon, men den må relateres til det som kommer foran og etter. Et eksempel er oppklaringen av en forbrytelse i en krimroman eller politiserie; her må forbrytelsen være begått av en av karakterene som vi på en eller annen måte har blitt

⁷⁷ Petter Aaslestad beskriver narratologi som: "[...] læren om fortellende teksters struktur. Begrepet brukes også synonymt med *fortelle teori* [...] (1999:7). Kozloff viser til Vladimir Propp og de russiske formalistene som de første som utviklet fortelle teoriene ([1987] 1992:93).

introdusert for.⁷⁸ Sarah Kozloff sier det slik: "Out in the 'real world, 'things may happen totally at random, but in stories they are linked by temporal succession (X occurred, then Y occurred) and/or causality (because Y occurred, Z occurred)" ([1987] 1992:70). Dette viser altså til en *helhet* (wholeness) i fortellingen. *Forandringen* (transformation) i dette eksempelet er at en forbrytelse blir utført og oppklart (vanligvis), slik at man vet noe i slutten av historien som man ikke visste i begynnelsen. Forandringen er sånn sett selve fortellingen av historien. Det siste momentet, at fortellingen må være *selvregulerende* (*self-regulation*), betyr at den holder seg innenfor den etablerte grunnstrukturen, at den kommenterer noe som skjedde tidligere i historien. Handler som er blitt utført i fortellingen må på et tidspunkt bli relevante i forhold til hverandre. Slik at når vi får vite i slutten av fortellingen at en bestemt person er forbryteren så forstår vi hvorfor han har handlet som han har gjort tidligere i fortellingen. I motsatt fall (som ofte er tilfelle) blir løsningen på et problem løst på en måte som av publikum oppfattes som søkt, lite troverdig eller utilfredsstillende for historien og viser at den narrative strukturen ikke er bra nok.

Men hva må tillegges denne grunnstrukturen for at den skal fremstå som en *narrativ struktur*? Seymour Chatman viser til at både den strukturalistiske teorien og den russisk formalistiske teorien argumenterer for to hovedbestanddeler i en narrativ struktur. Førstnevnte teori inneholder: "[...] a story (*histoire*), the content or chain of events (actions, happenings), plus what may be called the existents (characters, items of settings); and a discourse (*discours*), that is, the expression, the means by which the content is communicated" ([1978] 1980:19). En narrativ struktur dreier seg om *hva* som skal fortelles, dvs. selve historien og *hvordan* den blir fortalt, altså presentasjonen av de forskjellige storyelementene. Disse to delene refereres det vanligvis til som story og plot. Jeg bruker disse betegnelsene men også de norske begrepene *historien* og *fortellingen* som synonymer for story og plot (Aaslestad, 1999:26-27). David Bordwell viser til formalistene og tilbyr denne beskrivelsen av de to hoveddelene:⁷⁹

⁷⁸ I virkeligheten, dvs. utenfor et fiktivt univers, kan hvem som helst være en potensiell forbryter. Det kan være en som vi eller politiet aldri hadde hørt om før han plutselig dukker opp og melder seg, eller det kan være en forbryter som aldri blir funnet, som man aldri får vite hvem er. Mens i en fiktiv fortelling må det altså eksistere en ramme som alt må skje innenfor, eller som Jean Piaget sier, sitert av Chatman, en narrativ struktur må "come on the scene as already ordered" ([1978] 1980:21).

⁷⁹ Bordwell inkluderer et tredje element i den narrative strukturen, nemlig en films *stil*: "In the fiction film, narration is the process whereby the film's *syuzhet* and *style* interact in the course of cueing and channeling the spectator's construction of the *fabula*" (Bordwell, 1985:53). Men jeg velger å forholde meg til story og plot som hoveddelene i den narrative strukturen og heller se på stil som en del av genrens teksturmessige konvensjoner, på samme måte som Chatman gjør (Chatman [1978] 1980:10f).

”The imaginary construct we create [...] was termed by Formalists the *fabula* (sometimes translated as ‘**story**’). More specifically, the *fabula* embodies the action as a chronological, cause-and-effect chain of events occurring within a given duration and spatial field” (1985:49). [While] “[t]he *syuzhet* (usually translated as ‘**plot**’) is the actual arrangement and presentation of the *fabula* in the film” (Ibid: 50) (mine uthevelser).

Men hva inneholder så disse *hva og hvordan*? Jeremy G. Butler viser til at man som oftest refererer til den klassiske fortellestrukturen i Hollywoodfilmer også når man vurderer tv-serier (2002:15).⁸⁰ Men det er viktig å forstå at selv om man bruker de samme elementene så må de settes sammen og vektlegges på forskjellig måte når de skal brukes til å strukturere tv-fortellinger. Butler sier det slik:

”In some respects, the television series resembles the classical film. After all, series do present chains of events driven by enigmas. But the pressures of constant interruption and of repetition, of a weekly appearance before the viewer, force the television series to rely on some distinctly different narrative strategies” (Ibid: 23).

Hva er så disse narrative elementene og hva er forskjellen i bruken av dem fra spillefilm til tv-serie?⁸¹ Han lister opp syv grunnleggende elementer som er tilstede i den klassiske hollywoodske fortellerstrukturen: 1. The single protagonist, 2. exposition, 3. motivation, 4. narrative enigma, 5. cause-effect chain, 6. climax og 7. resolution/denouement (Ibid:15-19). *Protagonisten* som altså er hovedkarakteren i fortellingen, er ofte en enkelt person i spillefilmer mens det i tv-serier, som sitcom, ofte er flere karakterer som

⁸⁰ Butler refererer til David Bordwell mfl. og skriver at: “[...] by 1934 American movies had settled on a certain way of constructing stories as well as a conventional style of editing, visual composition, dialogue and music, and so on. [T]o be known as the classical Hollywood cinema, or, more simply, Hollywood classicism” (2002:15).

⁸¹ Med tv-serie mener jeg her, som tidligere forklart, *series* i kontrast til *serial*. Hele denne sammenligningen av de narrative elementene er basert på Butlers forklaringer i kapittelet om *Narrative Structure: Television Stories* (2002:13ff) Han viser til at man vanligvis inndeler den narrative fortellemåten på tv i fire kategorier: 1. Originale spillefilmer som på kommersielt tv kan bli avbrutt av reklamepauser og således bli forkortet eller forlenget for å tilpasses et sendeskjema og derfor ofte mister den flyten som eventuelt fantes i originalfremvisningen på kino. 2. MOWs (movie-of-the-week) er produsert spesielt for kommersielt tv. De er således tilpasset mediumets avbrytelser, hvor man da ofte får små klimaks, eller cliffhangere, for å opprettholde interessen gjennom reklamepausen. I Norge er dette ikke en særlig brukt narrativ form. Istedenfor har man såkalte novellefilmer som er korte spillefilmer fra noen minutters lengde opptil en time. Begge disse formene kjennetegnes ved den narrativt utviklende og avsluttende fortellingen. 3. Series og 4. serials er tilpasset tv-mediets behov for stadige fortsettelser, men hvor forskjellen er at den første er episodisk mens den andre har en tilsynelatet utvikling fra episode til episode. Butler snakker primært om den amerikanske tv-tradisjonen. Men ettersom den er hva man tradisjonelt forbinder med tv-serier er programmer som ikke benytter seg av Hollywoodske tradisjoner unntakene snarere enn regelen, også andre steder, for eksempel noen av Dennis Potters eller Ingmar Bergmans tv-serier. Men Robert J. Thompson viser også til *Twin Peaks* og hevder at for mye eksperimentering i fortellestrukturen var det som gjorde at publikum etter hvert mistet interessen for serien (1996:178).

hovedhandlingen dreier seg rundt.⁸² Poenget med å ha flere karakterer er å øke muligheten for å skape flere historier innenfor en gitt ramme, ved tidvis å konsentrere seg om forskjellige rollefigurer. *Eksposisjon* sier noe om hvem hovedkarakteren er og hvor han befinner seg i tid og rom. Chatman sier: "The setting 'sets the character off' in the usual figurative sense of the expression; it is the place and collection of objects 'against which' his actions and passions appropriately emerge" ([1978] 1980:138f). Dette er viktig i en spillefilm, men bare innledningsvis i en serie, fordi etter at hovedkarakterene er introdusert vet man hvem de er og hvor de holder til: "Only the particulars of the current episode's characters and any new locations must be established. We rely on the consistency of characters and space, it is part of what makes the show comfortable to watch" (Butler, 2002: 24). *Motivasjon* kan beskrives som det som utløser handlingen i fortellingen. Vanligvis er det forbundet med at hovedpersonen ønsker å oppnå eller unngå et eller annet, at hun har et mål å nå. Det er denne motivasjonen som utløser handlingen i spillefilmer, men i tv-serier er et slikt hovedmål et underliggende motivasjonselement. Det er et problem på serienivå som man stadig vekk kan vende tilbake til, og som serien er basert på, men som overskygges av andre mer umiddelbare mål og problemer innen den enkelte episode. Den *narrative enigma* henger tett sammen med hovedpersonens ønsker eller mål, men er det elementet som hindrer ham i å oppnå sitt mål. I for eksempel *Frasier* har hovedpersonen et overordnet ønske om å finne seg en kvinnelig livsledsager, det er hans motivasjon i serien, men han blir hele tiden forhindret fra å få oppfylt dette ønsket, fordi det alltid er noe galt med kvinnene han møter, eller kanskje mest med ham selv. Han er selv således også en del av årsaken til den narrative enigmaen.⁸³ Innen den enkelte episode derimot, er det spesifikke problemer knyttet til episodens utvalgte kvinne, til faren, til Niles eller til Roz som må løses først. Disse umiddelbare problemene oppstår ofte på bakgrunn av hovedspørsmålet om å finne seg en kvinnelig livsledsager, men samtidig forårsaker disse episodiske problemene at hans hovedønske forblir uoppfylt. I spillefilmer vil protagonisten vanligvis klare å oppfylle dette ønsket, men i tv-serier kan han bare få oppfylt (eller mislykkes i å få oppfylt) den enkelte episodes ønsker eller målsettinger. Hvis

⁸² Det finnes selvfølgelig mange eksempler på komiserier som har én definert hovedrolleinnehaver, for eksempel *Frasier*, *Seinfeld*, *Murphy Brown*, *The Mary Tyler More Show*, *Mia*, *Karl & Co.* etc. men man tenker likevel ofte på dem som deler av et miljø, hvor de andre karakterene også sees på som sentrale for helheten i serien. Hva ville for eksempel *Frasier* vært uten Niles og faren, eller *Seinfeld* uten George, Kramer og Elaine etc.. Mens andre komiserier har flere definerte hovedroller, ikke minst *Friends*, men også *Cheers*, *Taxi*, *Mot i Brøstet*, etc.. Det kan derimot også argumenteres for at det er Sam Malone som er hovedkarakteren i *Cheers* og Karl i *Mot i Brøstet*.

⁸³ Protagonisten må bekjempe en *antagonist* for å nå sitt mål, det kan hevdes at *Frasier* både er protagonist og antagonist, dvs. det er som oftest ham selv som hindrer ham i å finne den riktige kvinnen.

hovedmålet skulle bli oppfylt, ville premisset for serien forsvinne (Butler, 2002:25). Veien mot målet går altså via diverse hindre. Dette skjer gjennom handlinger i en *årsakssammenheng* (*cause-effect chain*), hvor en handling leder til den neste fordi, som Chatman og Kozloff påpekte ovenfor, alt må henge sammen i den narrative strukturen: "Events do not occur randomly or in arbitrary order in classical films" (Butler, 2002:17). Fortellingen når til slutt et *klimaks* hvor protagonisten i spillefilmer møter og løser den narrative enigma. I tv-serier er klimakset et høydepunkt i episodens narrative enigma, men ikke seriens. Selv om klimakset er det dramatiske høydepunktet, er det ikke slutten på fortellingen. En *resolusjon* er en forklarende oppløsning hvor man ser konsekvensene av at enigmaen er løst. Dette sluttaspektet viser også en vesentlig forskjell mellom spillefilmer og tv-serier. I filmer får man en følelse av at noe blir avsluttet (*closure*) mens i tv-serien er man avhengig av at seriens enigma ikke blir avsluttet, kun episoden avsluttes, slik at man både får *closure* og *aperture*, dvs. at slutten også gir en åpning for seriens videre gang (Ibid:26-27). Disse forskjellige narrative elementene må altså struktureres på en spesiell måte for at de skal kunne fortelle historier på en optimal måte i en tv-serie. Butler beskriver dette forholdet slik: "A function, in this sense, is a specific action or attribute of a character. A story, then, consists of a set of functions [...] the critics strives to establish the nature of these functions and their order, analyzing how they affect one another" (2002:340).

De narrative strukturer som er beskrevet over må også tas hensyn til når man skiller mellom en *teknisk* og en *dramatisk struktur* (Wolff, [1988] 1996:15-22). Disse er sammenfallende i norske komiserier og i enkelte britiske serier men er forskjellige i de amerikanske.⁸⁴ De kommersielle britiske og amerikanske komiseriene konstrueres dramatisk iht. et manus-teknisk krav om plass til reklamepauser. Disse seriene må derfor fordele *begynnelsen, midten og slutten* av historien som skal fortelles innenfor to akter, på samme måte som man ofte ser i teaterstykker. Siden man stanser programmet midveis for å vise reklame, må man bygge den dramatiske spenningen opp mot denne pausen. Scen Slutten før reklamepausen får derfor ofte et preg av å være en "cliffhanger," slik at protagonistens problem virkelig ser ut til å eskalere. Wolf påpeker at man ofte gjør feil ved å velge det avsluttende *plotpointet* til å avslutte første akten med.⁸⁵ Da blir den dramatiske strukturen skjev, fordi man får begynnelsen og hele midten av historien i den første halvdel av den

⁸⁴ BBC viser sine sitcomer uten reklamepause, som i Norge, mens ITV viser ca. 12 minutter på hver side av en reklamepause, som i USA (Curtis, [1982] 1984:5).

⁸⁵ Begrepene *plotpoint* og *turningpoint* ser ut til å bli brukt om hverandre, men Kristin Thompson graderer dem slik: "[A turning point] implies a crucial event or change, whereas a plot point would simply seem to imply a significant event that might or might not create a major transition" ([1999] 2001:23).

tekniske strukturen, i første akt. Andre akt bør derimot ikke bare inneholde slutten på historien men den problematisk eskalerende slutten av midten også, slik at problemet for protagonisten øker i denne akten også og ikke bare avsluttes (Ibid: 20). På denne måten vekker man seernes interesse både før og etter reklamepausen.⁸⁶ De ikke-kommersielle britiske og både de kommersielle og ikke-kommersielle norske komiseriene har på sin side en sammenfallende teknisk og dramatisk struktur. Programmet kan derfor konstrueres på en måte som er mest hensiktsmessig i forhold til historien som skal fortelles, fordi programmet vil bli vist som en helhet.

Det eneste manus-tekniske kravet norske serier har, er at de må holde seg innenfor en tidsramme. Hos NRK ser det ut til at episodene varierer fra ca. 27-29 min. (det kan virke som de trenger ca. 1 min. til ut- og innannonsering av programmene innenfor en 30 min. sendeflate). Hos TV2 vil det derimot være behov for mer tid mellom programmene til å sende reklame. TV2s serier ser ut til å være ca. 25 minutter lange, gjerne noe i underkant. *Mot i Brøstet* holder seg innenfor denne rammen. Lengden på amerikanske serier er derimot ofte enda kortere. *Murphy Brown* for eksempel hadde en forventet standardlengde på 22.38 min. (Alley og Brown, 1990:149).

De seriene som avbrytes av reklamepauser er vi i Norge vant med å se uten disse oppholdene i fortellingen. Vi ser *Friends*, *Frasier*, *The King of Queens* etc. som uavbrutte programmer. Kanskje er dette også noe av forklaringen på hvorfor amerikanske sitcomer generelt fremstår som mye mer fortattede fortellinger enn de norske/britiske. Fortelle teori gir en forståelse av hvordan historiene fremkommer; hvordan de skal struktureres. Dette gjelder kanskje spesielt når det blir pålagt begrensninger for hvordan historien kan fortelles. Programskapernes evne til å nyttiggjøre seg narratologien for å skape optimale dramatiske strukturer er derfor sannsynligvis den viktigste delen i konstruksjonen av en komiserie. Timothy Leggat, som har gjort en undersøkelse blant profesjonelle programskapere om hvordan man kan "sikre" kvalitet i tv-programmer, ble oppmerksom på at: "Over and over again it was said that an essential characteristic of a high quality programme, whether factual or fictional, was that it was well written, and that story-telling was at the heart of the process of programme making [...]" (1996:148) (mine understrekinger).

⁸⁶ Slik ser de, forhåpentlig for tv-kanalen og annonsørene, også på reklamen.

Kapittel 3: Ramme for analyse

For å besvare oppgavens problemstillinger har jeg valgt å gjøre kvalitative analyser av noen utvalgte komiserier. Med kvalitativ analyse mener jeg i denne sammenhengen en undersøkelse hvor man tar for seg detaljene i teksten, for på den måten å kunne gi et bilde av helheten (Sonneson, 1992:64). Jostein Gripsrud skriver at det er akseptabelt å forholde seg separat til tekst og produsent, fordi det er teksten man møter, dvs. det er programmet man ser og man forholder seg i liten grad til dem som har laget tv-serien (1995:64). Det ville blitt for omfattende for denne oppgaven å undersøke alle produksjonsforholdene og ikke minst ville det blitt en annen undersøkelse. Derfor forholder jeg meg primært til tekstene, men med en forståelse av at de også sier noe om dem som har skapt programmene. Jeg vil altså forsøke å forklare hvordan disse programmene er konstruert og fungerer i henhold til sin genre, snarere enn å tolke programmene i forhold til deres meninger. Gripsrud forklarer forholdet mellom forklaring og fortolkning slik: ” ’Explanation’ will always rest on interpretation of a variety of data; the difference between explanatory and interpretational activities proposed here thus pertains only to the difference between the different kinds of knowledge sought for in relation to the text – a difference in knowledge interests” (1995:64). Men om man tenker at meninger også betyr en forståelse av programmet, i henhold til å reagere på en forventet måte i forhold til genren, dvs. at man blir skremt av en thriller eller ler av en komiserie, så vil analysen også inneholde dette aspektet.

Jeg benytter altså genre som et rammeverk for analysen, og analysen har en estetisk tilnærmingstype. Jane Feuer beskriver denne metoden slik: **”The aesthetic approach includes all attempts to define genre in terms of a system of conventions [...] [This] approach also includes attempts to assess whether an individual work fulfills or transcends its genre”** ([1987] 1992:145) (min utheving). Jeg vil på samme måte se nærmere på noen av genrens konvensjoner, om de er tilstede eller ikke og hvilke konsekvenser det eventuelt får om man bryter dem. Konvensjonene kan deles i to hoveddeler, selv om de er to sider av samme sak ettersom begge viser til det uttrykksmessige i komiserien. Det ene aspektet går på hva som skal fortelles og hvordan det blir gjort basert på narrative teorier om hvordan man konstruerer fortellinger, altså hvordan narrative strukturer fungerer. Det andre aspektet dreier seg om komiseriens estetiske uttrykk, om dens stil. Stil i denne sammenheng betyr: **”The combination of visual and other production elements which gives the text a distinct ’look’ and mode of address”** (Baker, 2003:69).

Når jeg undersøker disse tv-seriene, bruker jeg min egen erfaring som tv-seer for å vurdere programmene. På den ene siden vil jeg forsøke å se på seriene med et ”objektivt”

blikk, selv om jeg vet jeg ikke helt kan lykkes med det. På den andre siden er alle seere forskjellige og alle kommer med sin kulturelle ballast.⁸⁷ Hvilke tv-programmer man vanligvis ser på kan ha betydning for hvordan man oppfatter et program, både sosio-økonomiske og sosio-kulturelle forhold vil kunne ha innvirkning. I et slikt bilde kan man også si at mitt syn på en tv-serie er like verdifull som en annens, fordi ingen seere er like uansett, som Robert C. Allen sier: "Beyond a point, there is no useful category of 'the reader' or 'the viewer' separate from *that* reader or *that* viewer's conglomerate and socially specific identity in terms of race, gender, class, ethnicity, region, and other markers of social position" ([1987] 1992:132). På den annen side vurderer jeg heller ikke disse komiseriene i et vakuum, avstengt fra omverden og hva den måtte mene om programmene, fordi jeg i min analyse av seriene også skjeler til hvordan både kritikere og tv-publikum har forholdt seg til seriene. Sistnevnte gruppes oppfatning er i denne undersøkelsen bare tilgjengelig som seertall, en grovmåling om de har sett på programmene eller ikke. Innenfor en slik seermåling vil det selvfølgelig være variasjoner i hvor godt eller dårlig publikum likte serien, men å foreta en publikumsundersøkelse av disse komiserienes seere ligger også utenfor denne oppgavens muligheter. Således forholder jeg meg til seertall på samme måte som tv-industrien gjør; få seere indikerer at ikke så mange liker programmet mens mange seere betyr at flere setter pris på serien (Butler, 2002:334-5).⁸⁸ Undersøkelsen må nødvendigvis bli subjektiv, selv om jeg prøver å se tekstene i en større sammenheng enn bare min egen opplevelse av dem. En kvalitativ undersøkelse, i mitt tilfelle en tekstanalyse, vil ikke være etterprøvbart på samme måte som en kvantitativ analyse av hvor mange mord som blir begått i hver episode av en politiserie. Men jeg har allikevel tro på at funnene kan være av interesse for flere enn meg selv. Arild Fetveit forklarer det på denne måten:

"At tekstanalysen er investert med subjektivitet betyr på ingen måte at den er 'subjektiv' i betydningen 'kun gyldig sett fra subjektet som utførte den'. En tekstanalyse må tilfredsstille intersubjektive krav til vitenskapelighet og stringens som enhver annen analyse (dog uten å være etterprøvbart i betydningen at den vil kunne gjentas av en annen analytiker med samme resultat)" (2000:23).

⁸⁷ Herbert J. Gans viser til Pierre Bourdieus begrep "cultural capital" som sier noe om hva bl.a. utdannelsesbakgrunn, økonomiske evner og klassetilhørighet har å si for hvilke kulturelle impulser man ønsker. For eksempel vil en generelt høyere utdanning i befolkningen føre til mindre etterspørsel etter lavkulturelle produkter ([1974] 1999:18-20).

⁸⁸ En tv-series målgruppe, dvs. det publikum man forventer, eller, spesielt for de kommersielle tv-kanalene, ønsker, skal se programmet, vil i utgangspunktet ha forskjellige størrelser, fordi "[w]hat attracts one listener or viewer may repel another. Programmers have to decide which audience members to attract, which to sacrifice" (Eastman m.f. 1985:20). Slik at for eksempel hundretusen seere vil sannsynligvis være et godt seertall for *Mediemenerne*, mens et tilsvarende tall for *Tore på Sporet* ville vært en katastrofe.

Jeg benytter meg altså av tekstanalysen som en kvalitativ metode, en metode som vanligvis gjør bruk av et lite utvalg for sine undersøkelser (Holme og Solvang, 1986:82). Jeg vil foreta en komparativ analyse av disse seriene, dvs. ikke primært komparativ til hverandre, selv om det noen steder også vil være naturlig, men komparativt i forhold til en genre, til en mal. I så henseende beveger undersøkelsen seg mot det normative, i betydningen av hvordan noe bør være i henhold til genrens konvensjoner. På denne måten prøver jeg å se etter noe av det som Larsen etterlyser i tidligere normativt ideologiske undersøkelser av underholdningsprodukter: ”Et problem med den normative kritikken, [...] er at den synes å være lukket for betraktninger både over hvorfor komediene var så populære hos et stort publikum [og] hvorfor de lo av dem [...]” (1998:14).

At komiserier tåler å bli sett igjen og igjen er et viktig poeng når man skal se på dem med forskerøyne, fordi selve seersituasjonen nødvendigvis blir annerledes enn den som møter den vanlige seer, selv om det er samme teksten man ser på.⁸⁹ De episodene jeg har sett på har alle vært på video, som selvfølgelig er nødvendig for at man skal kunne gå frem og tilbake i teksten når man analyserer den. Men før jeg kom så langt så jeg gjennom det potensielle analysematerialet episodevis uten avbrytelser. Slik at alle episoder er første gangen sett i en tilnærmet ordinær seersituasjon i min egen stue, selv om det selvfølgelig ikke er en vanlig seersituasjon å se 5-6 episoder av en serie fortløpende på samme dag.⁹⁰ Bortsett fra *Mia*, hvor jeg så alle episodene første gangen mens de ble vist på NRK1, er de andre seriene, med unntak av noen sporadiske episoder, ikke blitt sett mens de ble vist i ordinære sendinger.

Det jeg vil se etter og sammenligne i de tre seriene er, som tidligere indikert, hvordan disse seriene forholder seg til sitcomens etablerte genrekonvensjoner. Konkret betyr dette: Hvordan ser den dramatiske strukturen ut i de norske seriene sammenlignet med hvordan amerikanske og britiske serier blir konstruert? Jeg undersøker hvilken historie som blir fortalt, dens handling. Blir disse historiene fortalt for seerne på en tydelig og interessant måte slik jeg tidligere har forklart, eller halter den dramatiske strukturen? Syd Field oppsummerer det

⁸⁹ Larsen hevder at komedier er mindre holdbare enn mer dramatiske genrer, at man kan se kjærlighetshistorier eller thrillere flere ganger enn komedier uten at de mister sin evne til å involvere sitt publikum. Han viser bl.a. til Umberto Eco for å underbygge denne påstanden (1998:39). Larsen snakker om spillefilmer, men når det gjelder tv-serier vil jeg hevde det motsatte. Jeg mener det er komiseriene som tåler flest gjentakelser. Man kan se dem igjen og igjen og fremdeles le, mens en dramatisk serie aldri gir den samme intense opplevelsen som første gangen man så den. Indikasjoner på dette kan man få bekreftet når man ser hvilke serier som blir sendt i reprise. NRK har gjentatte ganger vist gamle komiserier i beste sendetid på lørdagskvelden, mens TV2, TV3 og TVN har på varierende tidspunkt daglige repriser på sitcomer. Selv om for eksempel *Dagsavisens* medarbeider tydeligvis ikke setter pris på alle reprisene og spør: ”Får NRK/TV betalt for å sende den idiotiske serien ‘Allo, ‘Allo en gang i året” (6.7.2000).

⁹⁰ Det er på den annen side helt vanlig å se et slikt antall episoder i løpet av en uke, ettersom eldre episoder av komiserier ofte sendes daglig. Høsten 2003 sendes for eksempel *The King of Queens* og *Everybody Loves Raymond* hverdager på TV3 henholdsvis kl. 19 og 19.30

slik:”A good screenplay always has a strong line of dramatic action; it goes somewhere, moves forward, step by step, toward the resolution. [...] That’s what structure is all about. It is a tool that lets you shape and form your screenplay with maximum dramatic value” (1984:18) (min understrekning). Komiserier utspiller seg generelt på to hovedarenaer, enten i et hjem eller på en arbeidsplass, eller en kombinasjon av disse; karakterene bør fremstå som i en ”familie” (Hartley, 2001:66-67). Hvordan er disse forskjellige settingene og karakterene med på å skape humoristisk dramatikk i seriene? Dette må ses i sammenheng med komiserienes enigma eller narrative premiss som vil bli undersøkt, dvs. hva handler disse seriene *egentlig* om? Hvordan overholdes de tekniske konvensjonene i de tre norske seriene, spesielt med henblikk på kamerabruk og bildeutsnitt? Hvordan benytter disse seriene sitcomens konvensjon med at skuespillerne må spille for to publikum samtidig?

De samme konvensjonene vil bli undersøkt i alle seriene, selv om vektleggingen av dem kan bli noe forskjellig avhengig av hva som er mest interessant å se på i den enkelte serie. Herunder hvilke humoristiske virkemidler som benyttes i de tre seriene. Er det slapstick, parodi, satire eller andre uttrykk som benyttes? Analysene blir derfor ikke identiske i sin vektlegging på hva som blir undersøkt, selv om de selvfølgelig korresponderer i sitt utgangspunkt. Derfor er titlene på analysekapitlene også noe varierende. På denne måten kan jeg utføre en trinnvis analyse og la serienes egenart, til en viss grad, bestemme hva som skal utheves.

Alle disse elementene utgjør sitcomens vesentligste konvensjoner og må fungere sammen for at man skal kunne fremskaffe et program som er genremessig tydelig. Hvis disse genrekonvensjonene overholdes finnes det, etter min hypotese, et potensiale for at det kan frembringes et program av en viss kvalitet.

Kap. 4: Analyse av tre norske tv-serier

4.1 Analyse av *Mot i Brøstet*

Jeg starter analysen med å gi en oversikt over handlingen scene for scene i *ep. 10* av *Mot i Brøstet*, kalt *Kanalkrigen*; hvordan er episoden dramatisk strukturert? Deretter tar jeg for meg enkelte scener fra både *ep. 10* og *ep. 131*, *Bare Møll*, for å se på noen sceners dramatiske oppbygging. Seriens narrative premiss vil bli undersøkt; hvordan utnyttes dette til å skape humor i serien? Herunder vil jeg også se etter hvilke andre humorelementer som virker hyppigst brukt. Publikums rolle og tekniske konvensjoner vil bli kommentert men ytterligere belyst først i de neste analysene.

4.1.1 Handling og dramatiske strukturer i seriens episoder og scener

Scene 1 foregår i stuen hvor de tre hovedpersonene Karl, Nils og Henry bor, og den varer i ca. 4 min. Fortellingen begynner med at Henry forklarer at Nils holder på å tyvkoble seg på kabelanlegget til naboen, men Karl er skeptisk fordi det er ulovlig. På denne måten introduseres episodens tema, som har med tv-sendinger å gjøre og *episodens* mulige *narrative enigma*; nemlig at Nils og Henry ønsker seg kabel-tv, men at det kan være problemer tilknyttet dette ønsket. De har altså en *motivasjon* for sine handlinger. Dette anslaget (setup) ser ut til å være i overensstemmelse med Kristin Thompsons forklaring: "In the setup, an initial situation is thoroughly established. Often the protagonist conceives one or more goals during this section, though in some cases the setup sticks to introducing the circumstances that will later lead to the formulation of goals" (1999:28). Det er Nils og Henry som nå er protagonistene, det er de som ønsker seg noe og som derfor sannsynligvis er i ferd med å vikle seg inn i et problem. Karl fungerer som antagonist i denne scenen, han er den som muligens hindrer dem i å få oppfylt sitt mål.⁹¹

Scene 2 foregår også i stuen og varer i ca. 4.30 min. (8.30 min.).⁹² Denne scenen viser Nils, Henry og Karl som ser på tyvkoblet kabel-tv. Selv om Karl fremdeles ser på kabel-tv noe motvillig, kan han ikke lenger sies å være noen motkraft. Hans rolle som antagonist for den innledende problemstillingen er allerede ferdig. De er derimot ikke videre imponert over hva de ser på tv og Nils mener han kunne gjort det bedre selv. Henry er enig og finner frem et videokamera og finner ut at de også kan sende tv-signaler ut av huset (naboen ringer og forteller dem det). Vi ser nå at det er en svak narrativ utvikling i scenen, fra ikke å ha kabel-tv

⁹¹ De faste karakterne i en serie kan variere innenfor den enkelte episode hvilken rolle de har i forhold til å være både protagonist og antagonist, avhengig av hvilke andre karakterer de forholder seg til.

⁹² Tall i parentes indikerer hvor lang tid som så langt er medgått i episoden.

til å ha det. Men hvordan skal episoden utvikle seg videre, fordi som Butler skriver: "There must be a counterforce that prevents their instantaneous resolution, or there would be no story to tell" (2002:24).

Scene 3 foregår fortsatt i stuen, og varer i ca. 4 min. (12.30 min.).⁹³ Henry forklarer Karl at han og Nils lager tv-sendinger fra garasjen. Karl er fremdeles skeptisk og uinteressert, men i slutten av scenen går han selv med på å lage tv-sendinger da han skjønner det er penger å tjene fra lokale "sponsorer" dvs. butikker i nabolaget. Man er nå kommet midtveis i programmet og episoden tar nå en ny retning ved at Karl blir med på planene til Nils og Henry. Dette kan betraktes som et *plotpoint* eller et *turningpoint* i episoden ved at fortellingen tar en ny retning. Men hvor er det narrativt enigmatiske? Karl går med på å lage tv fra garasjen slik at alle tre karakterene har nå sammenfallende ønsker. Men det er nå ikke noen motkraft slik at karakterenes motivasjon blir problematisk. Det er ingen dramatik i det som nå foregår. Det de driver med er ulovlig men innenfor *Mot i Brøstets* realiseramme er ikke det et konfliktskapende og dramatisk humorutviklende element.⁹⁴ Vi opplever ikke noen følelse av "hvordan vil de komme seg ut av dette problemet" men snarere "ja vel, de skal lage tv, hvordan gjør de det da?"

Scene 4 viser oss det. Den varer i ca. 3.30 min. (17 min.) og foregår i garasjen som de har omgjort til et primitivt tv-studio. Vi får se eksempler på at de tre mennene produserer nyheter og værmelding. Denne scenen skal jeg komme tilbake til om litt, men narrativt sett er dette ren *eksposisjon*. Den viser at vi er i garasjen og den viser hva karakterene driver med der, altså en beskrivelse av den spesifikke nye settingen i en episode slik Butler tidligere påpekte (1999:24). Men scenen driver ikke historien fremover på den måten at det dramatisk sett begynner å stramme seg til, som igjen viser tilbake til at det er ikke noe antagonistisk kraft av betydning tilstede.

Scene 5, Scene 6 og Scene 7 foregår i kjøkkenet og varer i ca. 3 min. (19.50 min.).⁹⁵ I denne sekvensen blir vi fortalt at de tre får klager fra seerne som bl.a. er misfornøyde med premiene i spørreprogrammet deres. Deres handlinger får således endelig noen konsekvenser,

⁹³ Det foregår en tidsforskyvning mellom disse tre scenene som indikeres ved at scenene avsluttes og begynner med at det fades til/fra sort. Dette er ikke uvanlig, selv om det ofte benyttes en eller annen "plakat" mellom scenene, for eksempel en tekstplakat i *Frasier* eller fotografier av bygningseksteriører i *Seinfeld*.

⁹⁴ Chatman forklarer realismebegrepet i forhold til *verisimilitude*, hvor man kan anse noe innenfor en spesiell kontekst, en genre om man vil, for å være *sannsynlig* snarere enn å være en faktisk beskrivelse av en virkelighet ([1978] 1980:49). Dette er et viktig aspekt med tanke på en genreseries troverdighet; for at illusjonen skal fungere som fiksjon må vi tro på den.

⁹⁵ Disse tre scenene utgjør en *sekvens*. Smith beskriver forholdet mellom en scene og en sekvens slik: "A *sequence* can be defined as a series of consecutive scenes that feature one continuing action [...]. A *scene* is a segment of story that occurs in one location over one period of time; change either the location or the time and you have started a new scene." (1999:42)

selv om kvaliteten på tv-sendingene og da spesielt kvaliteten på premiene ikke fremstår som betydelige problemer. Seerne deres er ikke fornøyd med en halv kilo kaffe i premie eller som Nils sier: ”Dem antyder cruise i Middelhavet og gullur og bil og hus og sånt.” Konflikten er heller ikke nå mellom noen av karakterene i serien, men mellom karakterene og noen fiktive tv-seere. En konflikt det kan være vanskelig å engasjere seg i. Vi får fremdeles et inntrykk av at det er lite som står på spill. Scene 7 fortsetter således med flere klager; Nils snakker i telefonen med enda en misfornøyd seer, men til slutt kommer Henry og sier: ”Jeg har en plan!”⁹⁶

Scene 8 foregår i garasjen og varer ca. 2.30 min. (22.15 min.). Her ser vi at de skal lodde ut en bil. Det er Karls bil som Henry har foreslått at de tilsynelatende skal gi bort i premie, men som de skal sørge for at ingen vinner. Scenen er en parodi på *Casino* med Karl i rollen som Hallvard Flatland. Scenen slutter med en fiktiv reklamepause før den fortsetter på samme sted, men med en tidsforskyvning.

Scene 9 er ca. 2 min. (24.20 min.) lang og den fortsetter med det samme parodiaspektet. I denne scenen avslører de seg selv som juksefolk. Men dette får ingen konsekvenser. Scenen avslutter med at Einar Førde kommer på besøk og sier: ”Ja, ja, ja det får no berre stå på karar, det kan ikkje bli verre enn det de andre driver med i alle fall. Men eg lurte på, kan eg få låne den nattfilmen [tidligere introdusert som porno] fra i går?”

Episoden slutter dermed uten at det som opprinnelig var episodens dilemma blir kommentert; det ulovlige eller umoralske i å tyvkoble kabelanlegg og å lage ulovlige tv-sendinger. De blir heller ikke straffet av seerne sine for luring med premier. Hele episoden forløper uten at noe egentlig står på spill. Deres ønsker og handlinger får ingen konsekvenser for de involverte. Narrativt strukturelt kan man si at første halvdel av *Kanalkrigen* går med på å overtale Karl til å være med på å bruke naboens kabelanlegg og å lage ulovlige tv-sendinger. Andre halvdel av episoden viser Karl og de andre mens de strever med å lage tv-sendinger. Problemet er at det ikke er noen egentlige konflikter i andre halvdel av episoden. De tre lager tv-programmer. Hva så? Dette er eksposisjon på et tidspunkt da fortellingen burde tilspisse seg og nå et klimaks og en resolusjon, men disse elementene uteblir. Det ser ut til at en tilsvarende struktur finnes i *ep. 131, Bare Møll*. Første halvdel av episoden går med til å overbevise Karl om at det finnes møll i huset. Andre halvdel viser hvordan Karl og de andre prøver å bli kvitt møllen. Men problemet eskalerer ikke, man ser bare at de holder på med det på det samme nivået hele tiden. Episoden begynner således hvor den slutter; med et

⁹⁶ Som jeg skal komme tilbake til er det en hel del intertekstualitet eller selvrefleksivitet i *Mot i Brøstet*, her er det Arve Opsahl som bruker sitt standarduttrykk som Egon Olsen i *Olsenbandenfilmene*.

møllproblem. Dette er på tilsvarende måte som i *ep. 10*, hvor man begynner med ulovlig kabeltilknytning og slutter med det samme, men uten at det egentlig er noe dramatikk involvert. Wolff spør:

”Is there a clear resolution of the story during the last half of Act Two? Or at the end of the story are you left hanging as to what has happened? Furthermore, does the resolution come about as the result of the actions of the main characters, or have the writers fallen back on coincidence or the intervention of an outside character to clean things up?” ([1988] 1996:26).

Det kan se ut som om det er en slags *helhet* i episodene, ved en gjennomgående tematikk. Men svakheten i disse to episodene er at det mangler *forandring* og det er ikke noe *selvregulering*. Dette stemmer dårlig med Chatmans krav til en struktur ([1978] 1980:20-21). De forandringene som skjer finner sted i løpet av de to første scenene i begge episodene; de får kabeltilknytning og de får møll i huset. Dette skaper ikke noe særlig grobunn for narrative konflikter. Episodene avsluttes uten at de regulerer seg selv ved å kommentere det som har skjedd forut, dvs. karakterenes handlinger får ikke noen konsekvenser. Episodestrukturelt virker det som om *Mot i Brøstet* kan beskrives med den engelske tv-produsenten Chris Haws ord, sitert av Leggat: ”Many of the television programmes you see and think are not of very high quality are all middle. They have no beginning, they have no end, even at the beginning and the end” (1996:147). Men om den dramatiske strukturen i episodene er svak, hvordan er så den dramatiske strukturen i den enkelte scene bygget opp?

Scene 1, i *ep. 10*, begynner med at Henry snakker i vinduet med Nils som holder på å koble seg på naboens kabelantenne. Vi verken hører eller ser Nils. Han er utenfor kamera. Henry fremfører således en monolog de første 30 sek. av scenen. Han sier bl.a.: ”Gjør som jeg sier nå, det er ikke noe farlig dette her. Du får ikke støt!” Monologen ender foreløpig med at Nils åpenbart faller ned fra stigen. Karl kommer og Henry forklarer hva som foregår mens vi ser lyset blinker i stuen. Han gjør derfor først ferdig monologen i vinduet og fortsetter deretter dialogen med Karl:

| | |
|--------|---|
| Henry: | Hva sier du? Står håret rett til værs på huet ditt sier du. Og så ryker det av turnsko! |
| Karl: | Hva er det han driver med der? |
| Henry: | Nei han øver seg, for han skal ta seg sommerjobb som lynavleder. |

Scenen fortsetter med at Henry forklarer til Karl hvorfor de kobler seg på kabelantennen til naboen:

| | |
|--------|--|
| Henry: | Men du skjønner, jeg ringte til kabel-tv selskapet og så spurte jeg hva det ville koste og så koble vårs på. Ja. Vil du høre hvor mye det kosta? |
|--------|--|

Karl: Nei, helst ikke! Da later jeg heller som ingenting.

Henry: Ja vel

Karl: Men altså det sier jeg deg, at hvis dette blir oppdaga og kabelselskapet og politi og hele røkla, namsrett og skifterett står på trappa her, da er det du som skal ta ansvaret for detta her, er det klart?

Henry: Jaha, jøss ja.

Karl: Ja var du tenkt å si da da?

Henry: Hva jeg har tenkt å si? Ja jeg sier det som det er jeg. Jeg bor her og du eier huset!

Begynnelsen på siste del av scenen viser at Nils kommer inn med håret til værs mens det ryker fra sko og klær. Han og Henry sjekker at tv'en får inn kabelsendingene, mens Karl gjemmer seg bak sofaen (!), han er tydeligvis redd for at tv'en skal eksplodere. Men til slutt dukker han frem og sier:

Karl: Jammen, jøss det virker jo!

Nils: Ja, det, det er jeg som tar inn alt detta!

Karl: Du som tar inn? Hva mener du med det?

Nils: Det var jeg som stakk fingra i kraftledningen, ikke sant.

Henry: Jo, det er riktig det, ja.

Karl: Alt dette tullet deres. Jeg skulle vært og kjøpt ny sånn derre skjøte-ledning til stereo en jeg og nå er det alt for seint.

Nils: Nei da, slapp av det er ikke noe problem det... Se her nå a!

Scenen avsluttes med at Nils dytter stikkontakten i nesen og rister i støtkramper mens lyset i huset blinker.⁹⁷

Som vi ser, er det her en utvikling i scenen tematisk fra ikke å ha kabeltilkobling til å ha det. Dette er egentlig den eneste forandringen som skjer i denne episoden. Begynnelsen på scenen introduserer humorelementet i den, nemlig kombinasjonen amtørelektrikere og elektrisk kraft. Vi blir fortalt at Nils holder på med å fikle med det elektriske anlegget, som vi antar er problematisk og dermed potensielt humoristisk.⁹⁸ Henry forteller deretter hva man antar vil skje nemlig at Nils får elektrisk støt. Henrys beskrivelser av Nils fungerer som en setup for vitsen hans om Nils som lynavleder. Begynnelsen introduserer også episodens tema, nemlig ulovlige kabeltilkoblinger. Dette blir fulgt opp i midten av scenen ved at Karl frasier

⁹⁷ Dette momentet og det som gikk forut for det, at Nils' hår stod til værs og det røk av ham, ser ut til å bryte med seriens realismeramme. Disse handlingene virker *ikke sannsynlige* selv i denne serien.

⁹⁸ Dette kan vise til inkongruensteorien innen humorteori om at når noe ikke passer sammen så er det i det et potensiale til at man vil finne det morsomt (Morreall, 1987:130). Immanuel Kant, som er en av eksponentene for denne teorien, sier det slik: "In everything that is to excite a lively convulsive laugh there must be something absurd [...]" ([1892] 1987:47).

seg ethvert ansvar for ulovlighetene, men han nekter dem på ingen måte å gjøre det. Hans moralske betenkeligheter og hans kraft som antagonist er således svært svake. Når så Henry antyder hvor dyrt det er å koble seg til på lovlig måte er Karl i praksis med på opplegget, spesielt etter Henrys punchline forklaring om at han "bare bor her". Slutten av scenen viser at alle tre er involvert i å se på kabelsendingene. Man får også en ytterligere uttelling for vitsen som ble satt opp og avsluttet første gang i begynnelsen av scenen, da den blir gjentatt i slutten av scenen ved at man faktisk ser vitsen. Håret til Nils står til vær og at det ryker av skoene hans. Dette blir så toppet ved å vise Nils som dytter stikkontakten i nesen og forårsaker kortslutning. En slik lagvis gjentakelsen av den samme vitsen er ikke en uvanlig praksis når man skal fortelle vitser, Evan S. Smith kaller det "topping a joke" (1999:57). Men det ligger også en fare i å gjenta vitsen for mange ganger, punchlinene kan miste sin kraft ved at det ikke lenger ligger noen overraskelser i dem. Det kan også skje det som muligens er tilfellet i denne scenen og som Smith sier: "The audience will suddenly feel as if it is viewing actors-telling-jokes instead of an involving sitcom story" (Ibid).

Scene 2 begynner som sagt med at Nils sier at han kunne laget bedre tv selv. Scenen avsluttes i det Henry kommer med et videokamera og de klarer å sende tv-signaler. Igjen; det er en tematisk utvikling i scenen. En tanke blir sådd i begynnelsen, men tanken fremstår ikke som et problem som må overkommes. Den blir forløst i slutten av scenen uten at man har følelsen av at problemet (eller mangelen på et problem) eskalerer. Dette ser ut til å være gjennomgående for *Mot i Brøstet*: De enkelte scenene etableres og forløses på en humormessig grei måte og fungerer bra som enkeltelementer. Men scenene er svake narrative byggestener i den episodiske strukturen. Vi får ikke følelsen av at noe tilspisser seg humoristisk sett. Istedenfor kan det virke som om at "spenningskurven" beveger seg sidelengs fremfor å stige, dvs. at i *Mot i Brøstet* åpner det seg nye muligheter scene for scene istedenfor at et problem vokser fra scene til scene, Wolf skriver: "Often a sitcom story will not be satisfying because it stays at the same level. With each new development, we should find the character's predicament more and more delicious" ([1988] 1996:18) (min understrekning). Det kan virke som om de forskjellige episodene i *Mot i Brøstet* bruker enkeltscenene som en arena for å fortelle vitser som henger sammen i en slags rød tråd, snarere enn at et narrativt problem får utvikle seg. Man kan hevde at storyidén i *Kanalkrigen* er interessant nok og at det ligger et potensiale til konflikt mellom karakterene. Men ved at Karl så hurtig slår seg sammen med Nils og Henry forsvinner den narrative motkraften i episoden. Episodens historie virker å være svakt plottet, dermed blir også historien dårlig. Chatman skriver at: "It is

not that there is no plot, but rather that the plot is not an intricate puzzle, that its events are 'of no great importance,' that 'nothing changes'" ([1978] 1980:49).

4.1.2 Karakterutvikling og sitcomstruktur

Chatman indikerer i sitatet over at at en fortelling må ha en forandring; at en narrativ struktur krever dette ([1978] 1980:20f). Dette er et poeng som derimot er et tilnærmet paradoks i tv-serie sammenheng og spesielt i komiserier. Det er tilsynelatende ikke noen forandring på serienivå ettersom det er liten eller ingen utvikling i karakterene fra episode til episode. Men det som blir oversett er at det faktisk foregår karakterforandringer innen den enkelte episode. Karakterene utfører handlinger som får konsekvenser for dem. Ofte gjør de de samme feilene igjen og igjen i de forskjellige episodene. Men i hver episode forstår de som oftest også at de har gjort noe dumt og blir straffet for det. Rollefigurene gjennomgår en læreprosess, en forandring finner sted. Evan S. Smith sier derfor: "Structurally speaking, sitcom characters will frequently follow the same pattern that we expect to see in drama" (1999:96).

Karakterene vet som oftest mer i slutten av episoden enn de gjorde i begynnelsen, selv om denne erkjennelsen sjelden bærer over fra episode til episode, altså på serienivå. Hvis for eksempel hovedpersonen i *Frasier* skulle ta med seg alt det han har erfart i hver enkelt episode, så burde han etter hvert skjønne hvordan han bør oppføre seg om han skal klare å skaffe seg en kvinnelig livsledsager. Men det gjør han ikke, fordi det ville forandret hele seriens premiss. Dette karakterutviklingsaspektet innen den enkelte episode er således så åpenbart at man ofte overser det. Spesielt fordi det i amerikanske sitcoms har vært kamuflert som "moralprekener" eller det man kan kalle *Father Knows Best*-syndromet.⁹⁹

På bakgrunn av en slik sirkulær historiefortelling i komiserier, hvor karakterene i hver episode tar fatt på det samme problemet, uten å dra særlig lærdom av tidligere dumheter de har utført, har fått David Marc til å skissere en formel for den narrative strukturen i sitcomer: "**Episode = Familiar Status Quo => Ritual error made => Ritual lesson learned**

⁹⁹ Slike moralprekener har kanskje vært noe av det mest problematiske ved amerikanske serier for et ikke amerikansk publikum; den lille moralske oppsummeringen på slutten av episoden. Karakteristisk nok har det vært et trekk i noen av de nyere genreutviklende sitcomene som *Seinfeld* og *Friends* at man har gått bort fra en slik avslutning av episodene. Spesielt Jerry Seinfeld og Larry David var svært bevisst på at deres serie skulle ha: "No lessons, no hugging" (Wolf, [1988] 1996:20). Men dette forhindrer ikke karakterene i *Seinfeld* fra å bli straffet for sine handlinger og å gjøre ting som de angrep på, forskjellen var bare at det ikke ble eksplisitt kommentert på. En serie som *The Cosby Show* derimot kopierte *Father Knows Best* tradisjonen. *Father Knows Best* (1954-63) beskrev en idealfamilie hvor faren alltid hadde en god forklaring på det meste. Tv-historikerne Brooks og Marsh skriver at denne serien: "[...] was the classic wholesome family situation comedy. [...] In contrast with most other family comedies of the period, in which one or the other of the parents where a blundering idiot, both Jim and his wife Margaret were portrayed as thoughtful, responsible adults. When a family crisis arose, Jim would calm the waters with a warm smile and some sensible advice" ([1979] 1999:338).

⇒ **Familiar Status Quo**” ([1987] 1997:190). Denne formelen er gjeldende for mesteparten av amerikanske komiserier og for britiske serier med en stram kausal narrativ struktur. Man kan si at denne formelen også viser tilbake til Todorovs beskrivelse av et *minimalt narrativ* som, parafrasert av Kozloff, en forandring fra et ekvilibrium via et disekvilibrium til et nytt ekvilibrium ([1987] 1992:69). Dette nye ekvilibriet er i komiserier nesten identisk med hvor det begynte. Det vender tilbake til der det startet, som Marc sier i sin formel. Det kan virke som disse formlene bare er delvis anvendelige på *Mot i Brøstet*. Den vesentlig midtre delen, forandringsdelen, er lite vektlagt. Rollefigurene ser i liten grad ut til å gjennomgå en forandringsprosess innen den enkelte episode, deres handlinger får i liten grad konsekvenser. Det kan derfor virke som om den stramme kausale narrative strukturen ikke er så viktig i *Mot i Brøstet*. Men til tross for dette ser humoren likevel ut til å fungere ettersom så mange tydeligvis satte pris på serien. Evan S. Smith skriver: ”On the other hand, very broad sitcoms live by one rule – anything for a laugh! Story logic takes a backseat to funny jokes” (1999:99).

4.1.3 Setting og seriens og episoders narrative premiss

Tre menn er tvunget til å bo sammen, det utgjør *Mot i Brøstet*s hovedpremiss. Årsaken til at Karl, Nils og Henry må bo sammen presenteres i første episode. Karl tror han skal bli forfremmet til salgsdirektør men blir istedenfor sagt opp sammen med vaktmesteren i firmaet som viser seg å være Nils. Da Nils ble sagt opp ble han i tillegg kastet ut hjemmefra, fordi moren ikke vil at naboene skal se at hun har en arbeidsledig sønn. Karls kone vil skilles fordi han blir uten inntekt, derfor bor han nå alene. Derfor går Karl motvillig med på at Nils kan bo i huset hans ”noen dager.” Henry presenteres innledningsvis som en slags småsvindler. Han ringer på døren hos Karl for å selge noe, men etter at han klarer å forhindre Karls kone fra å ta fra ham huset får han også bli ”noen dager.” Man kan således tro at serien skulle dreie seg om Karls bestrebelser på å bli kvitt de uønskede leieboerne og man kan også se for seg Nils og Henrys bestrebelser på å klamre seg fast i huset. Da ville man hele tiden hatt en konflikt gående. Men, det er ikke tilfelle, som vi vet velger serien en annen vri. De tre mennene etableres hurtig som en ”familie” med et slags felles mål om å komme seg ut av arbeidsledigheten. Dette premisset er det derimot ikke noen egentlig motsetning i for de tre karakterene. De har et felles mål snarere enn motstridende og derved potensielt konfliktfylte mål. Men det at de er arbeidsledige gjør at det er et behov for å tjene penger tilstede i serien, slik at noen av episodene bærer preg av at det er *dette* perspektivet som utløser handlingene deres.

Dette skjer for eksempel i *Kanalkrigen*, som allerede beskrevet, hvor de tre prøver å tjene penger på å lage lokal-tv. Henry er som oftest den initiativrike, mens Nils og Karl blir dratt med etter hvert. I ep. 4, *Kryss på linjen*, skapes mye av humoren ved at de vikler seg inn i salg av telefontjenester. Henry later som han er lege i telefonen og etterhvert utvider han, ved hjelp av de andre, med horoskoptjenester, bibeltjenester, sexlinjer etc. Men det er langt fra alltid dette premisset om å skaffe seg penger er utslagsgivende for episodens handling. Senere i serien får både Nils og Karl seg jobber. Dette skulle i prinsippet forandret seriens premiss og løst opp hele serien, men det gjør det ikke. Selv om Karl tydeligvis kan klare seg uten leieinntekter fra Nils og Henry og Nils sannsynligvis kunne skaffet seg et eget sted å bo ettersom han nå tjener penger, fortsetter de likevel som før. Forskjellen er bare at den metaforiske familien etter hvert også får nye medlemmer ved at Møyfrid og Trine flytter inn.

John Hartley skiller som, tidligere nevnt, mellom to hovedsubgenrer innen sitcomgenren; nemlig serier som foregår i et hjem og serier som foregår på en arbeidsplass. Han forklarer forskjellen slik: "There were two main types of sitcom: the drama of family comportment (often mixed with sibling rivalry) and the drama of sexual exploration. The former was routinely set in a *home* environment, the latter in the *workplace*" (2001:66). *Mot i Brøstet* framstår som en familie sitcom hvor de tre mennene som ikke har familiære bånd, utgjør en metaforisk familie slik man kjenner det fra arbeidsplass-serier som *Cheers*, *Murphy Brown*, *Taxi*, *M*A*S*H*, *Fredrikssons Fabrikk* etc. Dette er i kontrast til familiesitcomer hvor karakterene faktisk er i slekt med hverandre som i *The Cosby Show*, *Family Ties*, *All in the Family*, *Roseanne*, *Married With Children*, *Holms*, *Hjemme hos oss*, etc. En mellomting av disse to relasjonkonstellasjonene av en faktisk familie og en familie av venner/kollegaer, er serier hvor familiemedlemmene er kommet "i slekt" med hverandre via skilsmisser og nye ekteskap/samboerforhold. I *Who's the Boss* (1984-92), for eksempel, møter en far og hans datter en mor og hennes sønn, mens i *The Brady Bunch* (1969-74) er det en enke med tre døtre som gifter seg med en enkemann med tre sønner. Handlingen i disse seriene hvor familiemedlemmene faktisk (eller i praksis) er i slekt med hverandre, foregår som oftest i hjemmene deres. Dette er i kontrast til den metaforiske familien hvor handlingen som oftest foregår på en arbeidsplass. Mesteparten av handlingen i *Mot i Brøstet* foregår i hjemmet deres: i stuen eller på kjøkkenet, i likhet med de tradisjonelle faktiske familiesitcomene. Hjemmesettingen og den metaforiske familiekonstellasjonen i *Mot i Brøstet* kan således virke noe uvanlig, men ikke ukjent. I *Friends*, som også består av en metaforisk familie, foregår mesteparten av handlingen i en hjemmesetting selv om vennene bare delvis og tidvis bor sammen. I *Seinfeld* foregår også mye av handlingen i Jerrys hjem uten at han bor sammen

med noen av de andre av seriens hovedpersoner. Det at tre heterofile menn bor sammen, er en variasjon over komiserier hvor to menn bor sammen, som for eksempel *Albert og Herbert* eller *The Odd Couple* (1970-75 og 1982-83) og Chandler og Joey i *Friends*.¹⁰⁰ Den nyere komiserien *Off Centre* (2001-) handler også om tre menn som bor sammen. Et slikt premiss for en komiserie, hvor en konstellasjon av tre eller to menn bor sammen, beskriver Brooks og Marsh med *The Odd Couple* slik:

”If comedy thrives on contrasts, *The Odd Couple* offered a perfect situation. Felix was a prim, fastidious photographer, a compulsive cleaner; Oscar was a gruff, sloppy sportswriter [...] to whom a floor was a place to toss things. Both were divorced, and only a mutual need for companionship and a place to stay brought them together to live in the same apartment. Well, coexist in the same apartment. The conflicts were obvious and endless, as each upset the other’s way of life [...]” ([1979] 1999:750).

Første delen av denne beskrivelsen kunne vært om *Mot i Brøstet*, mens den logiske andre halvdelen er det ikke. Karl, Nils og Henry kommer egentlig ganske godt ut av det med hverandre og eventuelle problemer bærer mer preg av overfladiskhet, i form av kameratslig erting, mer enn egentlig konflikt. For eks. i Sc.2:

Karl: Vet du hva Nils, du skulle vært ansatt i tv du!
Nils: Nei, er du gjerne, det er jo bare idioter som jobber der jo.
Karl: Ja, det er jo det jeg mener.

Karl og Henry ertar ofte Nils, men det er ikke ondsinnet og Nils tar seg ikke nær av det, enten fordi han ikke skjønner at han blir ertet eller fordi han ikke bryr seg. Dessuten kan han ta igjen, som for eksempel i ep. 131, *Bare Møll* hvor Nils smattende spiser en banan og blar i en insektbok:

Nils: Ey, se her har vi jo en gammel kjenning av deg også jo.
Karl: Hva er det for noe?
Nils: Flatlusa
[...]
Karl: For å si det på en annen måte, den er tjue ganger mindre da enn det bildet der.
Nils: Å, gudskjelov, dø, tenk om den hadde vært tjue ganger større enn på det bildet, da hadde den vært så svær som en krabbe da. Au, au, au, au (han antyder at han klør seg i skrittet).

¹⁰⁰ *The Odd Couple* er basert på Neil Simons Broadway-suksess. Det ble først laget en spillefilm av teaterstykket med Jack Lemmon og Walter Matthau i hovedrollene, før den fant veien til sitcomarenaen med Tony Randall og Jack Klugman i hovedrollene. Denne serien, som meg bekjent ikke har vært vist i Norge, er en amerikansk sitcomklassiker som stadig vises i repriser.

Karl lar seg selvfølgelig hisse opp og han tar boken fra Nils, men det er ikke noe alvor i det. I andre episoder får Karl også noen raserianfall nå og da, men han prøver egentlig ikke å bli kvitt de to andre. Ikke engang når han får seg kjæreste eller når Nils treffer Trine. De blir bare en enda større familie. Det kan derfor virke som at premissene for humoren i serien, overraskende nok, ikke ligger så mye i de interne konflikter, som i konflikter som springer ut fra de tre mot noen utenforstående. I *ep.1* er det de tre mennene mot Karls (eks)kone. I *ep.2* er de i krangel med naboen. I *ep. 4* driver de tre med telefonpratelinjer og får problemer med kundene. I *ep.128* går det ut over sjefen til Nils på supermarkedet, det samme skjer i *ep.138*. I *ep.12* introduseres Elna (Liv Thorsen), Nils' mor, for første gang. Hun fungerer som en slags karikatur "svigermor" for Karl. Hun er en som Karl alltid kan irritere seg over. Dette blir tydeliggjort i *Bare Møll* episoden, hvor Karl tar ut sine frustrasjoner både på møll og Elna:

| | |
|----------|---|
| Målfrid: | Åssen finner vi ut hva slags møll dette her er da? |
| Elna: | Jo altså, først må de[re] fange en da, og så må du se på han og så har dere vel en bok med bilder av sånne småkryp? |
| Karl: | Kanskje vi kan få låne familiealbumet ditt? He, he. |
| Elna: | Var du morsom nå igjen da? |
| Karl: | Ja, den var faen meg morsom altså! |

Bare Møll episoden er også et godt eksempel på det problematiske ved at en episodes storypremiss er svakt. Det er i utgangspunktet ikke noe konflikt mellom karakterene i at man har fått møll i huset, *alle* er enige om at det er et problem, hva så? De er ikke engang uenige om hvordan problemet skal løses, de tar bare fatt idet. Humoren blir dermed liggende på et overflatenivå og ikke som et spenningsnivå mellom karakterene. Manusforfatteren John Truby, sitert av Smith, sier at for å skape drama må man se "[P]eople acting against people, not things" (1999:43).

Et eksempel på det som Smith etterlyser kan være en episode av *Everybody Loves Raymond* (1996-). Premisset for denne serien er at Raymond er en så irriterende likandes fyr. Spesielt broren Robert blir gal av morens favorisering av broren og dette skaper konflikter blant alle familiemedlemmene hele tiden. I *ep.121* vil konen til Raymond at han begynner å kalle hennes mor, Raymonds svigermor, for "mor" og da blir selvfølgelig hans mor indignert. Da blir svigermoren irritert, så blir konen forbannet, dette gjør Raymond fortvilet, hvorpå broren kan skadefryde seg. Hver scene forsterker på denne måten både premisset for serien og for denne spesielle episodens premiss, slik at spenningen stiger (humormessig) helt frem til et klimaks.

I *Bare Møll* får vi se de tre først snakke om møllen, så får vi se dem spraye møllen og hverandre med spraybokser (møllen setter seg på nesen til Nils så han sprayer seg selv i ansiktet). Deretter får vi se Karl spraye hele huset til *Humlens Flukt*. Til slutt tror han at han har drept Henry med møllspray. Slutten bringer således plutselig inn et øyeblikk av alvor. Karl er fortvilet over at Henry muligens er død. Men, som tidligere nevnt, dette elementet kommer ingensteds fra. Man tror derfor ikke et øyeblikk på det. Men scenen skaper latter og kanskje er det likevel her styrken til *Mot i Brøstet* ligger; i de sceniske innfall. Disse gjøres ofte på tvers av både seriens premiss og en stram narrativ episodisk struktur. Det kan derfor se ut som om at det er enkeltscenene i seg selv som genererer humor på bekostning av den enkelte episodens fortelling av en historie. Den fysiske og åpenbare humoren i *Mot i Brøstet* går for gapskratt for enhver pris. Det er lett å være enig i skuespilleren Nils Vogts beskrivelse av serien han selv spiller i: ”Dette er ingen sosial satire. Tvert i mot er dette en komiserie med vanvittige situasjoner – nærmest helt ’far out’.”¹⁰¹

4.1.4 Humoristiske virkemidler

Humoren i *Mot i Brøstet* består av slapstick, bruk av ord med dobbelbetydning, ofte med en seksuell referanse, parodier som ofte viser til tv-mediet og som gjerne blir forsterket med satiriske replikker. De to siste momentene har derfor ofte et preg av intertekstualitet.¹⁰² Den fysiske humoren gjør seg gjeldende bl.a. i gjentakende scener med søling og grising med mat og drikke. I *ep.131* spytter Karl ut kaffen fordi han tror det er en flue i koppen og senere prøver han å drepe en møll med en *Corn Flakes* pakke, med det resultat at pakkens innhold blir spredd rundt i rommet. I *ep. 2* spruter Karl vaniljesaus over Henry, mens han i *ep.134* spruter salatdressing over Elna. I *ep.6* bruker Karl hendene som mixmaster og skviser kjøttdeig utover kjøkkenet før Henry senere i episoden drikker melk så det renner over hele ansiktet hans. I *ep.134* biter Nils isbitene ut av posen før han spytter dem i saftmuggen og i *ep.78* spytter Nils ut Corn Flakes igjen. Dette er varianter over den mest klassiske formen for slapstick; nemlig bløtkake i ansiktet.

Et annet fysisk humorelement som ofte benyttes, er at en av hovedkarakterene fremstår i *drag*, altså i dameklær. Det er et velprøvd element i humorsammenheng fra Tony Curtis og Jack Lemmon i *Some Like It Hot*, til Dustin Hoffman i *Tootsie* og Robin Williams i *Mrs.*

¹⁰¹ Bergens Tidende 21.1.1993

¹⁰² Casey mfl. beskriver dette begrepet slik: ”It refers to the ‘connections’ between texts and can be defined as the process by which texts communicate meaning through reference to other texts, *genres*, *discourses*, themes or media (2002:126-7).

Doubfire. Jamie Farr gjorde en karriere ut av å spille Korporal Klinger i dameklær i *M*A*S*H* og Jacob Margido Esp har i Norge gjort noe tilsvarende med kvinneskikkelsen Fru Flettfrid Andresen. Dragkonseptet, eller transvestittisme, er et fascinerende fenomen fordi det åpner for varierende tolkninger av erotiske signaler. Men i komedier blir dette ufarliggjort og karakterene fremstår oftest som *groteske* skikkelser.¹⁰³ I *ep.60* av *Mot i Brøstet* er Karl og Nils utkledd som ”vaskekjerringer”. I *ep.3* er Karl utkledd som en ikke særlig vakker dame på date med en svært svaksynt mann (Geir Børresen) med S/M-tendenser. Og i *ep.128* er Nils gammel dame i butikken. I *Kanalkrigen* ser vi Nils opptre som en parodi på en dialektsnakkende ”hallo-dame” i NRK i Sc. 4: ”Nei, no får eg akkurat høyre på øyret her at barne-tv diverre må utgå [...]”.¹⁰⁴ I Sc. 8. som er en parodi på *Casino* er Karl ”Haldor Flisland” og Nils ”Tause-Anette.” Nils/Anette er også utstyrt med bart, noe som gir Karl enda en anledning til å bli hissig (for øvrig også et gjentakende humorelement) og utbryte:¹⁰⁵

Karl: Få av deg barten din stut!

Nils: Nei dø, Henry sa at du får ikke suksess på tv uten bart.

Dette siste eksemplet kan illustrere det ikke realistiske i dragskikkelsene; det halvgjorte. Vi tror ikke et øyeblikk at disse mennene er kvinner. De er istedenfor menn latterlig utkledd i kvinneklær med hår på brystet og skeive parykker. En tilsvarende ikke-realistisk fremstilling av karakterer kan for eksempel sees i den svaksynte mannen i *ep.3*. Geir Børresen har på seg parodisk tykkbunnede briller. En lignende karakter kan sees i *ep.39*, hvor Anders Hatlo fremstiller en forretningsmann som bruker noen usannsynlig store løstenner. Disse karakterene prøver ikke å fremstå som realistiske, men snarere som utkledd klovner. Men det må også sies at disse karakterene bare er gjesteroller, det gjelder også når de tre hovedrollene er i drag. Som sådann er de muligens ikke representative for den generelle spillestilen i serien. Dette skal jeg komme tilbake til om litt.

De to eksemplene med Nils i Sc.4 og 8 i *Kanalkrigen* inneholder flere nivåer av humor. Den åpenbare parodien er Nils i dameklær. Han er også satirisk med henblikk på dialektbruken i tv. I tillegg parodieres tv-programlederens konvensjon med av og til la seeren få et innblikk i det som foregår bak kamera ved at man ser programlederen som et øyeblikk

¹⁰³ George Santayana beskriver det groteske slik: ”It is the half-formed, the perplexed, and the suggestively monstrous” ([1896] 1987:98). M.M. Bakhtin fremstiller *klovnen* som den ultimate groteske skikkelse (Morreale, [2000] 2003:283).

¹⁰⁴ Kneale og Krutnik definerer *parodi* som en latterliggjøring av estetiske konvensjoner, i kontrast til *satire* som latterliggjør eller håner sosiale konvensjoner (1990:18-19). Parodier er i denne sammenheng ofte *intertekstuelle* ved at de referer til andre tv-programmer.

¹⁰⁵ Karls standardreplikk i denne sammenhengen er som oftest: ”Nei, nei, nei, nei.”

blir mentalt fraværende for seerne fordi hun ”høyre på øyret.” En slik beskjed blir gitt via en skjult øretelefon. Karl utfører en absurd anakronistisk parodi når han står med en gammeldags megafon helt opp i øret på Nils. Sc. 8 er først og fremst en parodi på spørreprogrammet *Casino* med Halvard Flatland og ”Tause Birgitte” som programledere, hvor Karl i smoking og med bart parodierer Flatlands kroppslige fakter og presentasjonsform. Mens Nils i kvinneklær og med bart, benytter muligens den absurde parodien til også å satirisere over debatten i media om at alle TV-Norges suksessfulle programledere måtte ha bart (dvs.H. Flatland, Helge Hammelow Berg og Leif Erik Forberg).¹⁰⁶ Det er muligens også enda et lag av meta-kritikk i denne parodien ved at man kan undres over i hvilken grad man synes de tre nevnte programlederne faktisk var suksesser. En slik kritikk kan man også påstå finnes i Sc.2, som referert over, hvor Nils hevder at alle som jobber i tv er idioter. Men utsagnet sier også eksplisitt noe som ofte antydes i parodi form i *Mot i Brøstet*, nemlig at man kritiserer media-bildet generelt og tv spesielt. I ep.10 er det H. Flatland, *Casino* og ”barte-tv” som får gjennomgå. I ep.6, *Kjendis for en dag*, vises Nils ”dyrkelse” av kjendisen Gunvor Hals fra *Da Capo* hvor episoden dreier seg om å lure en pågående *Se og Hør* journalist. Ep.8 viser Karl som opptrer i et sjekkeprogram som parodierer *Casanova* og Paal Tarjei Aasheim. ”Er ikke du han tullingen på tv?” blir det spurt om ham. I ep.60 lurar Karl på hvorfor Nils ser på tv uten lyden på og han svarer: ”Herregud, det er jo Lønning og Staff jo.” Mens andre parodier bærer preg av å være pastisjer. I ep.138 ser vi Nils i drømmesekvenser som Kojak, Colombo og James Bond. Andre episoder derimot, har innslag av selvparodiering. I ep.7 imiterer Nils iført cowboyhatt Sputnik. Senere i episoden dukker Sputnik opp i egen person for å delta på en ”veldedighetskonsert” som de tre arrangerer. Linda Johansen, daværende nakenmodell og *Lek* redaktør, dukker opp i en fetisjistisk sykesøsteruniform i Nils’ seksuelle drømmefantasier i ep.132. Gunvor Hals opptrer som en fiksjonert utgave av seg selv, som allerede nevnt. Mens Einar Førdes sluttreplikk, i ep. 10, om at ”det ikke kan bli verre enn det de andre driver med” viser at han ironiserer over ”de andre” tv-kanalene og sannsynligvis spesielt over den relativt nyoppstartede TV2. Han viser han er selvironisk og lite selvhøytidelig når han vil låne porno av de tre. Det siste poenget mykner hans kritikk av andre tv-kanaler, men replikkene hans kan kanskje også leses som Tore Ryens svar på all den dårlige kritikken av mot *Mot i Brøstet*. Nemlig at programmet kanskje ikke er så mye verre enn mye annet som blir laget.

I tillegg til grisingen med mat, Karls hissige utbrudd og dragscenene ser det ut til at den største latteren, i hvertfall blant publikum i studio, kommer når humoren har seksuelle

¹⁰⁶ *Dagbladet* 5.1.1996

referanser. For eksempel den tidligere nevnte flatlus dialogen i *ep.131*, eller dette eksempelet fra samme episode:

Karl: Vet du hvor Henry er?

Nils: Han er vel borte og sprayer humla til fru Vold tenker jeg.

Eller dette eksemplet fra *ep.10*, som i tillegg også bærer preg av å være en metakommentar:

Nils: Dø, altså, viss jeg hadde vært en sånn tv-fyr, da hadde jeg kjørt på sånn som folk liker, ikke sant.

Karl: Og hva er det da?

Nils: Ja, det er konkurranser, så er det vitser, boksing og nakne damer [...].

Denne ”underbuksehumoren” har tradisjonelt vært forbundet med komiserier som har foregått på en arbeidsplass, hvor flørting mellom kollegaer har skapt en arena for seksuelle spenninger.¹⁰⁷ Dette i motsetning til en tradisjonell familiekonstellasjon hvor et slikt aspekt har vært nedtonet eller fraværende. Men også dette er i endring, ikke minst eksemplifisert i *Married With Children*, hvor datteren i huset fremstilles som en ”slut” og faren som ”en gammel gris.” Men den serien er da også en parodi både på sitcomgenren og på tradisjonelle familieverdier som slike serier har forfektet (Marc, [1989] 1997:192).

I *Mot i Brøstet* er det mye snakk om sex og etter hvert klarer de også å skaffe seg ”damer.” ”Underbuksehumoren” i serien gir således et tradisjonelt inntrykk av kameratslig omgang mellom menn som snakker om sex og ønsker seg sex, eller som Karl sier i *ep.132* da Elna kommer inn: ”Der kom prevensjonen.” Men også når det flytter kvinner inn i huset fortsetter dette snakket. Nils og Trines standarduttrykk blir ”bip, bip” for ”sex og andre forbudte ting.”¹⁰⁸ Det kan derfor virke som om settingen for handlinger i *Mot i Brøstet* er hjemmearenaen, mens humoren har sitt utspring i det man forbinder med en arbeidsplass. John Hartley viser til både *Seinfeld* og *Friends* som eksponenter for en slik sammenblanding: ”Some sitcoms seem to be hybrids, joining family comportment (living together, couch-centric) and workplace (sexual exploration, flirt-centric)” (2001:67).

¹⁰⁷ Sigurd Evensmo viser en tradisjonell ideologisk forakt for den populære underholdningsfilmen, men påpeker likevel et gjennomgående poeng ved norsk underholdningskomikk: ”I pop-moro lå den store sjansen til å tjene penger, og kunne en bare få folk til å le, skulle fanden spare på virkemidlene. Slik ble Kino-Norge fortrolig med **underbuksen** som et usvikelig høydepunkt av effektiv humor” (1967:290) (min uthevelse).

¹⁰⁸ *Aftenposten* 11.11.1997

4.1.5 Publikum, latter og spillestil

Spesielt når det fremføres ”underbuksehumor” i *Mot i Brøstet*, kan man høre en umiddelbar og stor latter fra publikum i studio. Denne latteren og dens tilblivelse er viktige konvensjoner i komiserier. Det er både publikum i studio under innspillingen og et latterspor på fremvisningen på tv. Jeg vil belyse dette aspektet grundigere i analysedelen av *Nr.13*, men bekrefter her at dette er konvensjoner som også benyttes i *Mot i Brøstet*.

Det at skuespillerne har et publikum i studio å forholde seg til, påvirker deres spillestil og timing. Karl, Nils og Henry starter ofte med en tilnærmet realisme i sin fremtoning før situasjonene får utviklet seg. De bor i et hus som sannsynligvis har et norsk gjennomsnittsinteriør. De inntar måltider, de ser på tv, de snakker om hverdagslige ting, de bruker vanlige klær etc. Samtidig får man ofte inntrykk av at man ser på en forestilling, at skuespillerne spiller. Dette gir seg særlig utslag der hvor slapstick er fremtredende, hvor det er søling med mat, løse parykker og menn har kjoler. Men spesielt gir dette seg uttrykk i at skuespillerne avpasser replikkutvekslingen etter publikums latter. Dette kan man ved flere anledninger observere i de to analyseepisodene. Når det fremføres monologer er det spesielt tydelig at de spiller for et publikum.

Hele serien starter (i sc.1, ep.1 snakker Karl i telefonen) og vender ofte tilbake til telefonsamtalen. Selv om det også er andre varianter i fremførelsen av monologer, for eksempel i ep. 60 snakker Nils med seg selv og en pose med *Seigmenn*. Telefonsamtalene foregår vanligvis uten at vi hører den det snakkes med. I sc.1, ep. 1 snakker Karl med konen i telefonen, i mer enn et minutt, han tror som sagt han skal bli forfremmet men får istedenfor snart (skal det vise seg) sparken av både arbeidsgiver og kone. I ep. 2 er både Nils og Karl i telefonen. I ep. 5 snakker Henry med forsikringsselskapet i telefonen og i ep.132 snakker Karl i telefonen med reisebyrået om mulighetene for ”tårnsuite og privatsjåfør.” I ep. 8 er Henry på tråden med hypnoselæreren ”El Finko” (som har hypnotisert konen sin til å tro hun er en kanin, noe som gjør henne ”billig i kosten og villig i sengen”). Det er særlig når Henry snakker i telefonen at scenene får et sterkt preg av å være et revynummer. ”El Finko-samtalen” kunne like gjerne funnet sted på Chat Noir i en litt svunnen tid.

Disse scenene virker gammeldagse. Samtidig vil jeg tro det er helt bevisst at de er uttrykt som de er og at skuespillerne spiller som de gjør; mot publikum i studio og på en måte som er gjenkjennelig for seerne foran tv-skjermen. Valget av skuspillere har også vært bevisst med bakgrunn i hva de har gjort tidligere, Tore Ryen sier at: ”Ja, det finnes vel knapt noen norsk skuespiller som fortsatt er aktiv som har lengre fartstid med revy, farser og

komedier enn Arve Opsahl” (min understrekning).¹⁰⁹ Det kan således virke som om spillestilen i *Mot i Brøstet* er fundert i den humortradisjonen som hadde vært mest populær og levedyktig i Norge, (i hvertfall opptil det tidspunktet da *Mot i Brøstet* ble produsert,) nemlig revyer og farser. Butler skriver om den amerikanske komediearenaen, men hans beskrivelse har relevans også her til lands:

”Even though vaudeville as a medium no longer exists, the style of performance it used survives in many television forms. Significantly, vaudeville performance does not demand that we forget the presence of the actor within the guise of the character. That is, vaudeville performance frequently reminds us that we are watching a performance and that the characters are not real people” (2002:48).

Når man ser på dette farsespillet får man, om man er en positiv seer, også etter hvert en følelse av tilhørighet. Man blir glad i rollefigurene og lurer på hva de vil finne på denne gangen. Hvis man som seer fortsetter å se på serien, vil man oppdage at *Mot i Brøstet* innfrir forventninger til genren. Først og fremst genererer den latter for dem som ser på. Den innfrir forventninger både til genren og som man har sett med de gjentakende elementene; til seg selv. Det vil si at man forventer å få se Karls raseriutbrudd, søling med mat, dragsscener etc.. På samme måte som man forventet å se Hawkeye i *M*A*S*H* lukte på og kommentere maten, forventet man å se en stadig ny ubrukelig sekretær i *Murphy Brown* eller å se Kramer i *Seinfeld* komme skliende inn i rommet. Dette opplever man også når Elna kommer inn på settet og til applaus fra studiopublikummet avleverer sin standardreplikk: ”Ho, ho, det er bare meg.” På den andre siden kan det hevdes at det tidvis blir vel forutsigbart i *Mot i Brøstet*. Ofte kan poenger og punchlines, både verbale og visuelle, sees lenge før de kommer. I ep.10, sc.1, som beskrevet ovenfor, vet man, kan det hevdes, at Nils vil komme inn med beviser på å ha fått elektrisk støt. I sc.8 og 9, i *Bare Møll*, er Nils i første etasjen og snakker med Karl som er utenfor kamera i andre etasjen slik at man får forventninger om at noe vil skje. Men at Karl kommer tilsyne i en insektsvernedrakt har kanskje ikke så mye overraskelsesmoment i seg når resten av episoden har handlet om møllbekjempelse. Latteren fra publikum derimot indikerer at det er komikk nok i det faktum at han faktisk har på seg en slik drakt.

4.1.6 Oppsummering

Det er kanskje i dette skjæringspunktet *Mot i Brøstet* befinner seg når det gjelder kritikere og seere: De som liker *Mot i Brøstet* får innfridd sine forventninger, mens de som ikke liker serien synes den er forutsigbar og kjedelig. De får ikke sine forventninger innfridd, eller

¹⁰⁹ *Bergens Tidende* 21.01.1993

kanskje mer presist; de får bekreftet sine negative forventninger. Dette forholdet kan eventuelt reflektere en generell negativ holdning til selve sitcomgenren eller det kan være denne spesielle genresitcomen som ikke innfrir forventningene. Joanne Morreale beskriver dette forholdet slik:

”The pleasure derived from sitcoms is integrally related to the viewer’s sense of inclusion, to the affirmation of communal bonds between text and reader. There is a demarcation between those viewers on the inside, who get the joke, and those on the outside who are excluded” (2003:281).

Personlig befant jeg meg opprinnelig i den siste kategorien.¹¹⁰ Jeg hadde en noe nedlatende holdning til *Mot i Brøstet*. En holdning som jeg primært hadde tilegnet meg gjennom mediaomtale ettersom jeg hadde sett svært lite av selve serien. De få episodene eller deler av episoder jeg hadde sett, hadde jeg i tillegg også sett på med et tildels umotivert og ganske kritisk blikk. Men etter å ha sett gjennom 22 episoder av serien merket jeg at jeg kom på innsiden av serien, som så mange andre trofaste *Mot i Brøstet* seere. Dette kan beskrives med Seymour Chatmans differensiering mellom å se et objekt som det det er, i *Mot i Brøstets* tilfelle en komiserie som er satt sammen på en viss måte, og som et estetisk objekt, dvs.:

”The aesthetic object, on the other hand, is that which comes into existence when the observer experiences the real object aesthetically. Thus it is a construction (or reconstruction) in the readers mind.” [...] “Further, *mere* reading is not an aesthetic experience, just as merely looking at a statue is not one. They are simply preliminary to the aesthetic experience. The perceiver must at some point mentally construct the “field” or “world” of the aesthetic object” (Chatman, [1978] 1980:27).

Det kan altså hevdes at man må ha tatt seg tid til å se og bli kjent med serien for å oppleve at *Mot i Brøstet* virkelig underholder. Man ser en kvalitet i det man må kunne se forbi det tilsynelatende platte og forutsigbare og glede seg over hvordan noe er, istedenfor hvordan noe kanskje burde være. Det krever en positiv innstilling og en evne til ”å gi seg over” for å la seg more av replikker som for eksempel denne fra *ep. 111, Ille plaget*, hvor Henry sitter med øretelefoner som det bokstavelig talt ryker av (smoke) pga. av en kortslutnings-eksplosjon. Han har derfor tydeligvis litt problemer med å høre hva som blir sagt:

| | |
|--------|--------------------------------------|
| Nils: | Det er den siste til <i>Smokie</i> ! |
| Henry: | Skal jeg skifte til smoking? |

¹¹⁰ Janet Staiger har tydeligvis hatt en lignende opplevelse i sin studie av de mest sette sitcoms gjennom tidene, i USA, ettersom hun skriver: ”What this book considers is what the largest audience found worth watching each week, not what academics enjoy [...]. (In fact, I do not particularly personally enjoy three of the four programs studied, although my research has led me to appreciate them more.) (2000:x).

Hvordan forholder så *Mot i Brøstet* seg til komiseriens genrekonvensjoner? Som vi har sett ser, det ut til å være svake kausale narrative strukturer i *Mot i Brøstet*. Det er i kontrast til spesielt amerikanske serier, hvor hver scene leder til neste ved at et problem for hovedkarakteren (som oftest) eskalerer. På denne måten blir situasjonene mer og mer problematiske og derved komiske. Mens i *Mot i Brøstet* er historiene som fortelles ikke narrativt enigmatiske, det er lite som står på spill for karakterene og de historiene som fortelles fungerer mer som en løs fundamentert ramme for ”sketsjene” som utspilles i den enkelte scene. Det kan virke som om det er på det narrativt strukturelle *Mot i Brøstet* er minst tro til den amerikanske sitcomens genrekonvensjoner og mer lik mange britiske komiserier. Den etablerer også en familiearena og familiekonstellasjon som til tross for at den ikke er helt vanlig, likevel innfrir en familiegjennkjennelighet. Det svake punktet er, som igjen leder tilbake til det narrative, at seriens premiss i liten grad ser ut til å bli utnyttet.

Når det gjelder de tekniske konvensjonene må det kunne påstås at de oppfylles. *Mot i Brøstet* benytter tradisjonell sitcomteknikk i kamerabruk, bildeutsnitt og lyssetting, den ser ut som en komiserie. Det må derfor kunne hevdes at til tross for de svake narrativt episodiske strukturene i serien så forholder *Mot i Brøstet* seg i stor grad til komigenrens etablerte konvensjoner. Kanskje er ikke den kausale narrative strukturen så vesentlig her i landet. Man har vært vant med bearbeidede britiske serier som heller ikke har vært veldig narrativt stramme. Som seer er man kanskje ikke engang oppmerksom på at den er svak, men at man likevel oppfatter det som foregår som morsomt.¹¹¹

Som en foreløpig oppsummering kan man si at *Mot i Brøstet* gir seerne noe de vil ha; en komiserie som serverer en bred humor, gjenkjennelig fra farser og revyer. Humoren er forutsigbar, men i det ligger muligens også dens styrke; seerne vet hva de får. Man kan gjerne kalle det en litt gammeldags type humor, den har ikke noe av den aggressiviteten som man kjenner fra de siste årene fra for eksempel *Torsdagsklubben*. Istedenfor er den ufarlig og inkluderende. Men om man gir seg tid, finnes det faktisk også en kritisk røst i *Mot i Brøstet*. Serien pøser på med plump humor, uten pretensjoner om litterære kvaliteter eller avanserte plot strukturer, men snarere en gjenkjennelig arena for å servere vitser og sketsjer. Man kompenserer for svake narrative strukturer med slapstick og punchlines som påføres den enkelte scene snarere enn at de kommer som et resultat av historiens utvikling.

¹¹¹ Man oppfatter jo alltid at det blir fortalt en historie, spørsmålet er bare hvor interessant den er. Andrew sier det slik:” [...] narrative [...] is a necessity, a rule, not an option. In the representational cinema it can be flaunted, observed, or ridiculed, but narrative can never be absent (1984:76) (min understrekning).

Janet Staiger referer til Patricia Mellencamps studier av *I Love Lucy* når hun skriver at:” [W]hat provokes pleasure in the sitcoms she is studying is related not to narrative drives and resolutions but to the performance of the actors” (2000:45). Kanskje vi liker å se på påfunnene til Karl, Nils og Henry, på tross av de tynne og lite sammenhengende historiene som fortelles fordi vi liker å se disse skuespillerne opptre. Selv om jeg tror det i Mellencamps utsagn enten ligger en underkjennelse av de narrative strukturene i amerikanske komiserier eller at hun tar for gitt at de tilsynelatende enkle historiene er ekstremt (vel)konstruerte. Som seer *opplever* man uansett å bli underholdt av *Mot i Brøstet* mens kritikerne tydeligvis ikke evner å *utlegge* noe av verdi ved serien.¹¹² Det som morer den ene part er det som er uinteressant for den andre part og omvendt.

I tillegg er det sannsynligvis flere forhold som spiller inn; Det at serien ble skapt på et tidspunkt da det var lite tilbud av slike norske serier må taes i betraktning. Det at den er norsk har sikkert også sitt å si. *Mot i Brøstet* skapte en kontrast til tilbudet av utenlandske serier og at den ble vist på en ny tv-kanal, med en annen profil enn det kjente og da nokså ”trauste” NRK, hadde sannsynligvis også en innvirkning. Det er ingen tvil om at *Mot i Brøstet* har satt spor etter seg i den norske komiseriehistorien.¹¹³ Før jeg går videre til å undersøke *Nr.13* kan det derfor være på sin plass å avslutte analysen av *Mot i Brøstet* med Thomas Schatz:

“The success of a film may or may not depend upon its artistic quality – and this is a bone of critical contention which forever will separate elitists [...] from populists [...] But in the final analysis any film’s quality, itself based upon subjective critical consensus, is incidental to the *fact* of its social and economic impact” (1981:4).

4.2 Analyse av *Nr.13*

I motsetning til i forrige analyse vil jeg her gå gjennom begge analyseepisodene, *ep. 10, Gammal dritt* og *ep. 19, Ikke siden krigen*, scene for scene for å se på den dramatiske strukturen, fordi det er en klarere forskjell i dem. Parallelt vil jeg også kommentere den enkeltes scenes oppbygging. Deretter vil seriens narrative premiss bli undersøkt. I denne analysen vil også sitcomens konvensjon med å spille for to publikum samtidig bli nøyere

¹¹² Bergens Tidende 1.2.1998 skriver:”Der noen ler seg skakk i hjel, hisser andre seg opp og går så langt som til å kalle [Tore Ryen og *Mot i Brøstet*] en trussel for almenndannelsen i landet.”

¹¹³ Det er kanskje ikke overraskende at de humorelementene som er beskrevet i *Mot i Brøstet* i stor grad også kan finnes i Larsens beskrivelser av spillefilmfarsen *Fjols til fjells*:”Dens klassikerstatus i det norske folkeminnet er ikke tilfeldig. [...] dens energi og nonsenshumor har en mer allmennmenneskelig appell [...] Dens komikk appellerer i større grad til mer tidløse forhold som omgang med kroppen, den barnslige gleden ved nonsens og den mer ondskapsfulle lystgevinsten ved degradering. [...] Drag-elementet og leken med kjønnsidentitet, gir den dessuten utvilsomt en tilleggsdimensjon med camp-potensiale. Og når farsen som vist er en samling av stereotyper, gjør det den fascinerende i seg selv” (1998:340).

forklart. Dette henger også sammen med de tekniske konvensjonene som serien benytter, noe som vil bli kommentert avslutningsvis.

4.2.1 Handling og dramatiske strukturer i seriens episoder og scener

Scene 1 foregår ute i bakgården og varer ca. 0.25 min.(0.55 min.)¹¹⁴ Man ser Rashid komme løpende, han har tydeligvis dårlig tid. Men Roger roper på ham fra vinduet og spør om hjelp til noe.

Scene 2 varer ca. 1.25 min.(2.20 min.) og finner sted inne i leiligheten til Roger. Han forklarer at han trenger hjelp til å bli kvitt en gammel kommode, men Rashid er nølende til å hjelpe akkurat nå, fordi han ikke vil komme for sent på jobben:

| | |
|---------|---|
| Rashid: | Akkurat nå skal jeg på jobb Roger, men i ettermiddag kan... |
| Roger: | Du, vi utsetter ikke tinga, ikke sant, vi gjør det med en gang. |
| Rashid: | Har ikke tid nå Roger. |
| Roger: | Du vi må jo kunne hjelpe hverandre Rashid, det er sånn livet er, en gang er det meg... |
| Rashid: | Og en annen gang er det deg! |
| Roger: | Det er gjort på et sekund dette her, ikke sant, skal bare pølse den jo. |
| Rashid: | Du har vært skilt i tre år Roger og så må du kaste den akkurat nå? |
| Roger: | Hadde du visst hvordan det er å være skilt Rashid, så hadde du ikke tatt den tonen der asså, men når jeg har en kamerat som skal skille seg, jeg hjelper ham, jeg gleder meg på hans vegne. |

Episoden begynner således greit fordi det er en konflikt mellom Roger og Rashid, hvor begge to har et problem. Dette er i henhold til den narrative "oppskriften" om et anslag for å sette handlingen i gang, Wolf beskriver det slik: "Usually sitcom plots begin with one of the characters deciding to, being talked into, or being forced by circumstances to take some action" ([1988] 1996:16). Rogers overordnede problem er at han har bestemt seg for å bli kvitt kommoden, selv om det må kunne hevdes at det ikke er et veldig spennende problem. Det er ikke egentlig noe som står på spill for Roger, og om han blir kvitt kommoden eller ikke betyr ingenting for seerne og lite for ham selv. Flere av bøkene som beskriver hvordan en

¹¹⁴ Scene 1 er en direkte forlengelse av *vignetten*, som også varer i 30 sek. Vignetten i *Nr.13* viser detaljer av bygården. Den er noe forskjellig fra episode til episode, men får en helhet ved at det er den samme musikken som benyttes hver gang. Vanligvis er vignettene adskilte enheter fra historiene som fortelles, men i denne serien integreres fortellingen i den. Det man ofte ser i amerikanske serier er at man begynner fortellingen før vignetten, med det som Smith kaller en "cold open" eller "teaser." På den måten skaper man en interesse for episoden før vignetten og dens krediteringer, ettersom dette er et punkt hvor seerne muligens kan forsvinne. På en tilsvarende måte har man ofte en "tag" helt på slutten av ettertekstene, for slik å holde på seerne gjennom krediteringen og gjennom en reklamebolk. En slik "tag" -scene er vanligvis ikke nødvendig for selve historiens avslutning, den er mer å anse som et bonuspoeng (1999:100).

sitcomhistorie skal konstrueres stiller på et tidlig tidspunkt spørsmålet - "What if?" - når man skal prøve å genere interessante historier (Rannow, 1999:16, Smith, 1999:15, Wolf, [1988] 1996:15). Men som Rannow også påviser, i en negativ vurdering av en av sine egne outlines, så bør et naturlig oppfølgingsspørsmål være: *Hva så?* (Ibid:39).¹¹⁵ Det å skulle kvitte seg med en kommode eller det å skulle bli kvitt et møllproblem, som man så i forrige analyse, det virker ikke særlig interessant. Spørsmålet "hva så?" presser seg på. Rashids problem derimot, inneholder et mer interessant konfliktstoff. Han blir presset inn i problemet fordi han er nølende til å hjelpe Roger, ikke fordi han ikke vil, men fordi han ikke vil komme for sent på jobben. Rashid står altså overfor et virkelig dilemma; skal han komme seg på jobben i tide eller skal han hjelpe en "venn"? Den åpenbare løsningen på Rashids problem er å gå på jobben og eventuelt hjelpe Roger senere, fordi det er tydelig for alle, bortsett fra Roger, at det ikke spiller noen rolle om kommoden blir stående hvor den er noen timer til. Men, som tidligere nevnt, er ofte ikke den åpenbare løsningen på et problem en mulighet, fordi det da ikke vil være en historie å fortelle. Scene 2 etablerer således et tydelig problem for Rashid og et tilsynelatende problem for Roger. Men Roger er hovedfiguren i serien og derfor må man anta at hans problem er det viktigste. Roger er protagonisten mens Rashid er antagonisten som står i veien for ham, selv om scenen også kan oppfattes omvendt. Manusforfatteren Ted Telly sier, sitert av Kristin Thompson: "Whose story is it more than anyone else's? Or, in Hollywood terms, who are we rooting for? It seems like such an obvious, simplistic question, but you'd be amazed how often it doesn't get asked or answered." (1999:45).

Scene 2 avsluttes, foreløpig skal det vise seg, med sluttreplikken som er vist over. Denne punchlinen fra Roger etterfølges av latter på lydsporet og vil jeg tro hos seeren foran tv-skjermen. Sannsynligvis fordi replikkvekslingen har en god narrativ struktur, som Smith skriver:

"[...] a setup, or straight line, introduces the subject of the joke and hints at some complication or incongruity, producing tension. The punch line supplies a twist that resolves the joke in an unexpected fashion, releasing the tension. Laughter and gainful employment follow" (1999:47) (min understrekning).

Rashid etablerer skilsmisse som tema, han presenterer en *setup*. Rogers indignasjon og hint om at han ville hjelpe en kamerat øker "spenningen" i vitsen, vi ledes i en retning der vi tror at Roger har sympati med en som blir skilt. Det har han også, men på en måte som overrasker,

¹¹⁵ En "outline" er en komprimert scene-for-scene beskrivelse av et manuskript, hvor man i et avsnitt eller to beskriver hvor, hvem og hva som skjer i den enkelte scene. Et sitcom-manus er vanligvis på ca. 50 sider, mens en outline kan være på 4-6 sider (Smith, 1999:111-139).

siden han vil glede seg på kameratens vegne. Det er en logikk i Rogers tankegang, men den går i helt motsatt retning av hva vi ville forventet, og vi blir humoristisk overrasket. For eksempel Jerry Palmer forsøker å forklare humorens tilblivelse i en slik tilsynelatende selvmotsigelse: "Within the limits of the joke, surprise does occur, and therefore the syllogism om plausibility and implausibility come into play: the logic of the absurd demands, indeed, that they should be combined, that any event – in order to be funny – should be simultaneously surprising, implausible and plausible" (1987:136). Vitsen er således eksemplarisk konstruert, og oppnår forventet effekt, nemlig latter. På den andre side kan det hevdes at den ikke har så mye med fremdriften i scenen å gjøre og at den kommer som et haleheng. Replikken leder narrativt sett heller ikke inn i neste scene, derfor kan det være på sin plass å minne om Sol Saks råd: "Every line should build character, build interest, build suspense, move toward your goal, or be ruthlessly blue-penciled" ([1985] 1991:81) (min understrekning).

Men replikken sier mye om Rogers karakter, slik at det blir også et spørsmål om hva som skal vektlegges; en stram narrativ fremdrift eller karakterbeskrivelser. Denne vektleggingen kan, som jeg tidligere har nevnt, indikere en forskjell mellom amerikanske og britiske komiserier. Men det er ennå for tidlig i analysen til eventuelt å trekke konklusjoner.

Scene 3 varer i ca.1.50 min (4.10 min.) og foregår utendørs i bakgården. Fru Skau sitter og leser en bok da Unn-Berit kommer, hun har det også travelt:

- | | |
|------------|---|
| Unn-Berit: | Du, jeg har ikke tid til å snakke med deg nå. |
| Fru Skau: | Neida |
| Unn-Berit: | Er det ikke typisk, da jeg så timeplanen for i høst så tenkte jeg, yes, yes, yes, yes, hvor herlig. Hver torsdag kan jeg ligge og dra meg til halv elleve, eller kvart på hvis jeg vasker håret kvelden før [...] det er så typisk. |
| Fru Skau: | Hva da? |
| Unn-Berit: | Fotsoneterapien, men jeg burde jo ha skjønt det, det var jo Mai-Bente som introduserte seg som meg [?, utydelig], da må det jo bli stress, jeg har tatt med meg joggeskoene i tilfelle vi skulle på fysisk. Vet du hva? Mora hennes er blitt et helt nytt menneske, hun var jo så deprimeret fordi hun mista broren sin, han på Lillestrøm vet du, han som har stillasutleie. Jeg kjenner nesten ikke meg selv igjen, du vet hele kroppen ligger under føttene på meg, og deg, og alle mennesker, det er bare at man ikke tenker over det sånn i hverdagen, jeg husker første gangen jeg var der, det var bare et par trøkk inni [?, uforståelig] så raste alt stresset av meg, jeg lå bare og visste at ph-verdien i huden, syrebalansen i tarmene, stabiliserte seg fullstendig. |

Scenen avslutter med at Unn-Berit kritiserer fru Skau for å lese kiosklitteratur, dvs. legeromaner, men fru Skau parerer kritikken ved å kommentere Unn-Berits ukritiske forhold til fotsoneterapauter. Denne scenen ser også ut til å fungere svært bra humormessig. Kanskje er det fordi scenen inneholder en åpenbar inkongruens. Unn-Berits påstand om at hun ikke har tid til å snakke, og fru Skaus aksept av det faktum, blir kontrastert av Unn-Berits motstridende handling. Hun starter nemlig, uoppfordret, en lang elaborerende monolog om føttenes viktighet for kroppens helsetilstand fordi som hun sier: ”alt ligger i føttene”. Smith kommenterer inkongruens i komedie slik: ”When a thought or action is incongruous with the situation at hand, we often find that funny” (1999:14). Men det som også gjør at denne scenen fungerer humormessig er at Unn-Berits tirader også er en forventet ingrediens i *Nr.13*, ettersom de finnes i de fleste episodene av serien. På samme måte som det i analysen av *Mot i Brøstet* så ut til at søling med mat eller Karls raseriutbrudd var en forventet ingrediens i den serien, virker det som om disse tiradene, på et detaljnivå, innfrir noen av denne seriens genreforventninger. Smith forklarer dette slik:

” [...] when writing for sitcoms, it might be useful to think of each series as being its own genre. The premise of each series dictates a unique set of attributes that writers should include, and that the **audience expects to see**, in individual episodes. [...] a show’s attributes might range from *Seinfeld’s* Kramer having body spasms whenever he hears surprising news, to *Home Improvement’s* rule that the audience may never see Wilson’s face” (1999:38) (min uthevelse).

Denne inkongruensen i Unn-Berits tirader er enda mer tilstede i *ep.19*, som jeg kommer til om litt. Men narrativt sett driver heller ikke denne scenen episoden fremover. Det kan hevdes at den er uvesentlig for handlingen, kanskje bortsett fra at den introduserer temaet leger som etter hvert vil bli et sentralt element i episoden.

Scene 4 foregår i Rogers leilighet og varer i ca. 0.35 min.(4.45 min.)¹¹⁶ Denne scenen slutter med at Rashid får hekseskudd da han prøver å løfte kommoden. Mens han ligger på gulvet og vrir seg i smerter, kan Roger avslutte scenen med å si: ”Det er feil retning Rashid, Mekka er der.” Narrativ sett har nå Rogers problem tilspisset seg; han er ikke kvitt kommoden og han må hjelpe Rashid. Rashids problem har definitivt forverret seg. Han er nå tydeligvis ikke i stand til å gå på jobben. Hvilke konsekvenser vil så det få?

Scene 5 foregår utendørs i bakgården og varer ca. 4,25 min.(9.10 min.). I denne scenen får fru Skau Roger til å ringe legevakten for å få hjelp til Rashid. Det er kø på linjen noe som

¹¹⁶ Denne scenen er egentlig en direkte fortsettelse på Scene 2, dvs. Roger og Rashid fortsetter hvor de slapp i Sc.2, tiden har altså stått stille for dem mens scenen med fru Skau og Unn-Berit har utspilt seg. Men for enkelhets skyld har jeg gitt scenen et destinkt nr.. Den kunne for eksempel også vært kalt Sc. 2b.

gjør det mulig for Roger å klage på legemangelen i Norge og dens konsekvenser: "Husker du ikke da mora til Jørgen daua, da kom det en sikh, med turban og hele pakka." Denne scenen forsterker heller ikke det opprinnelige problemet til Roger, dvs. å få fjernet kommoden. Istedenfor kan man si det viser det narrativt problematiske ved dette problemet, nemlig at det ikke er noe enigmatisk ved det. Man tenker sannsynligvis ikke: "Hva kommer nå til å skje med Roger og kommoden?" Men mer sannsynlig: "Jaha, så kommoden står der fortsatt, hva så?" Wolff spør når man vurderer den narrative strukturen: "Does each subsequent scene advance the action – that is, does the problem get more and more interesting and more and more intense as you go along? Or does the action stall at some points?" ([1988] 1996:26). Det etableres nå et nytt problem for Roger, nemlig å få fatt i en lege til Rashid. Men det må kunne spørres om det i denne sammenhengen er et vesentlig problem for ham? Kristin Thompson, i sin beskrivelse av nyere Hollywoodfilmer, skriver at det å skape hindringer for protagonisten også må kunne sees på som det å moderere det eksisterende målet, eller også å skape helt nye mål for henne (1999:52). Men disse målene må igjen relateres til det opprinnelige problemet, og seerne bør oppfatte at noe står på spill, at det er "viktig" det som skjer. Det som også bør nevnes i denne scenen, er at fru Skau innledningsvis snakker om "kjærlighet ved første blick." Dette er et stikkord som episoden vil komme tilbake til skal det vise seg.

Scene 6 finner sted i Rogers leilighet og har en lengde på ca. 5.50 min. (15.00 min.). Roger er innledningsvis i denne scenen irritert på Rashid som opptar sofaen hans og på kommoden som han ikke blir kvitt. Han prøver da å skyte den med luftgevær (sic). Men fordi han ikke har flere kuler igjen slår han istedenfor til kommoden med geværet slik at en skuff spretter opp og åpenbarer Rogers ekskones gamle kjærlighetsbrev. Rashid kommenterer at Roger må ha betydd mye for henne en gang ettersom hun har spart på brevene fra ham, og Roger svarer: "Klart jeg betydde mye for a, betydde enormt, betydde alt for a, hun ville bare ikke værre ved det." Dette er morsomt sagt, og det må kunne sies å fungere svært bra humormessig. Men kjærlighetsbrevene og referansene til Åshild, Rogers ekskone, er også narrativt sett forbigående elementer. Muligens kan disse momentene sees i en sammenheng som går utover episoden, nemlig Rogers bitterhet og underforståtte savn etter Åshild. Dette gjenspeiles i hele serien. Men narrativt virker det bare som enda et nytt innfall for å skape latter uten at det i særlig grad henger sammen med verken det som har vært foran eller det som kommer etter. I neste øyeblikk kommer legen (Anne Ryg) inn i leiligheten. Roger blir både perpleks fordi det er en kvinne og betatt fordi hun er vakker. Han prøver derfor å imponere henne med sin erfaring med behandling av skadede ettersom han har vært "i saniteten" i militæret. Hun blir ikke synlig imponert og Roger blir til slutt sendt ut av

leiligheten slik at hun kan få være alene med pasienten. Scenen antyder episodens egentlige enigma; Rogers betatthet av den kvinnelige legen. Denne problemstillingen bekreftes i neste scene.

Scene 7 foregår i Skaus renseri og har en lengde på ca. 1,25 min. (16.25 min.). Roger kommer og klager over at Rashid opptar leiligheten hans når ”jeg for en gangs skyld treffer et kvinnfolk som jeg har noe til felles med”. Dette må det kunne hevdes er et mer reelt dramatisk problem, i motsetning til det å bli kvitt en gammel kommode, fordi det endelig står noe på spill for Roger. Man kan lure på: ”Hvordan i all verden skal han klare å oppnå hennes gunst?” Sannsynligvis vil han mislykkes og akkurat derfor kan det bli morsomt å se hvordan det vil foregå. Dette problemet introduseres halvveis i episoden, etter ca. 13 minutter av en episodelengde på 27 minutter, og illustrerer episodens problematiske dramatiske struktur. Som Linda Seger skriver: ”Many scripts have problem with the set-up. It’s unclear, it’s unfocused. Or it sets up everything but the story” ([1987] 1994:21) (min understrekning). Episodens reelle problem dukker altså opp først halvveis i fortellingen. På samme måte som i analysen av *Mot i Brøstet* virker det uklart hva som er det problematiske eller enigmatiske i episoden. Det finnes påstander om at noe er problematisk, men oppfatter seerne egentlig at det å flytte en kommode er det? Den narrative strukturen virker således svakt fundert. Dette til tross for at scenene har en slags kausalitet. Roger ville ikke truffet legen om han ikke hadde fått Rashid til å løfte kommoden. Det har også blitt hintet om hva som skal komme, nemlig ved at fru Skau snakket om leger og legeromaner i scene 3 og om kjærlighet ved første blick i scene 5. Denne kombinasjonen materialiserer seg for Roger og han forelsker seg i legen ved første blick, i scene 6. Men det strammer seg ikke til for Roger, det åpner seg tvert om nye muligheter.

I Scene 8 er man tilbake i Rogers leilighet i en scene som varer i ca. 3 min. (19.25 min.). Legen identifiserer Rogers kommode som en gregoriansk antikvitete som hun gjerne vil kjøpe, men som han sier at hun kan få. Det vil hun ikke akseptere, men Roger insisterer fordi han vil innnynde seg. Han satiriserer sin egen miserable situasjon; han har ingenting igjen her i livet så han kan like gjerne gi bort kommoden. Kanskje er dette episodens morsomste scene fordi det er en reell konflikt tilstede. Det er en håpløs situasjon hvor Roger virkelig ønsker seg noe, nemlig legens gunst. Som en enkeltscene fungerer dette svært bra humoristisk sett. Men narrativt sett øker ikke spenningen. Roger klarer fremdeles ikke å bli kvitt kommoden, men hva så? Hadde dette vært en amerikansk serie med en strammere narrativ struktur hadde det sannsynligvis vært en annen løsning på scenen. Kanskje Roger plutselig ville beholde kommoden, for eventuelt å prøve å selge den dyrt. Det hadde vært mer i Rogers ånd. Ved å

skifte retning på det opprinnelige problemet kunne man muligens gjort det noe mer interessant. Seger skriver: "A reversal changes the direction of the story 180 degrees. [...] Reversals can work physically or emotionally. They can reverse the action or reverse a character's emotions. [A] reversal catapults the story by forcing it to take a new direction that causes new development" ([1987] 1994:67-8).

Dette blir for eksempel gjort svært effektivt i en episode av *Frasier*, kalt *The Two Mrs. Cranes*. Da Daphne hevet forlovelsen sa hun for å være snill at viss de begge var fri om fem år så kunne de da prøve igjen. Etter at årene har gått vil han prøve igjen, men Daphne vil ikke og sier at hun er gift med Niles. Mens Roz, som i forvirringen må utgi seg for å være Maris, Niles ekskone, og for å skape enda mer konflikter påstås er gift med Frasier, finner eksforloveden fascinerende. Da han forteller at han har blitt en suksessfull foretningsmann siden sist, blir imidlertid også Daphne interessert. Men da påstår Roz at Daphne er gravid, for å gjøre henne enda mer utilgjengelig. Episoden slutter således med at både Daphne og eksforloveden har helt motsatte holdninger til de hadde i begynnelsen av episoden. Daphne er svært interessert i ham, men han vil ikke ha noe å gjøre verken med henne eller Roz, fordi de så åpenlyst flørter med ham fremfor "mennene" sine (Lloyd, 1999:201-24).

Men i scene 8 fortsetter det opprinnelige problemet i *Nr. 13* som før. Roger vil gi legen kommoden, men hun vil ikke ta imot den gratis. I tillegg ligger Rashid på sofaen og forsterker Rogers nye problem, han vil jo helst være alene med legen. Roger avslutter scenen på, en for ham, typisk måte, selv om han ikke akkurat taler sin egen sak særlig godt:

| | |
|--------|--|
| Roger: | Hadde jeg visst åssen hu var, hadde jeg aldri gifta meg med a, jeg burde jo ha sett, ikke sant? Jeg burde jo ha tenkt hvordan a var. |
| Legen: | Hvordan da? |
| Roger: | Hu eide jo ikke smak. [Siden hun kjøpte kommoden.] |

Scene 9 foregår i bakgården og har en lengde på ca. 4.05 min. (23.30 min.). Logisk sett har Roger definitivt diskvalifisert seg selv overfor legen. Likevel presterer han i neste scene å komme ut med armen rundt henne og introdusere henne for de andre. Hvor er logikken eller realismen i dette? Det kan selvfølgelig påstås at legen er en god menneskekjenner og gjør gode miner til slett spill og at det som er interessant å se på er hvordan Roger sliter med å innynne seg. Man får enda en følelse av usansynnlighet, på lik linje med påstanden om at å fjerne kommoden er et stort problem. Scenen slutter med disse replikkene:

| | |
|------------|---|
| Roger: | Du, da ringer du, når du er interessert! |
| Skau: | Er a interessert da Roger? |
| Unn-Berit: | Nei, er du sprø, hun er ikke interessert i han Roger, ha, ha, ha, hun er jo lege. |

Dermed avslutter Unn-Berit det som er åpenbart for alle unntatt Roger, men fru Skau trøster ham og sier han er ”en god gutt”. Samtidig får Roger en ny ide, hva om han selv blir syk, da får han sett legen igjen.

Scene 10 foregår i Rogers leilighet og varer ca.3.30 min. (27.00 min.). Denne scenen avslutter episoden ved at Roger ligger på sofaen og later som han er syk, mens de andre beboerne, en etter en, kommer for å trøste ham. Men han vil være alene fordi han tror den kvinnelige legen skal dukke opp. Det skjer ikke, derimot kommer det en innvandrerslege med turban, altså en sikh som Roger uttrykte sine fordommer mot i scene 5. Episoden avsluttes med en morsom vri som viser tilbake til problemet som ble introdusert i slutten av scene 6, nemlig Rogers håp om å innnynde seg hos den kvinnelige legen. Rogers kommodeproblem derimot, som man brukte halve episoden på å etablere, kommenteres ikke. Det ser altså ut til at episodens narrative struktur er i ubalanse. Man bruker halve episoden på å etablere et problem, som ikke egentlig er hovedproblemet, for så å bruke andre halvdelen av episoden til et nytt problem. Wolf hevder at: ”A more appropriate ratio would have about one quarter of the time available for the beginning, one half for the middle, and the remaining quarter for the end” ([1988] 1996:20).

Alle historier har en begynnelse, en midte og en slutt, men i episode 10 av *Nr. 13* halter denne strukturen fordi det dramatiske utgangspunktet med kommoden er så svakt for Roger. Om man ser *Gammal dritt* episoden av *Nr. 13* med bagrunn i Chatmans krav til en narrativ struktur, kan det se ut som om problemet er lignende som i de analyserte episodene av *Mot i Brøstet* ([1978] 1980:20-21). Det ser ikke ut til å være noe *forandring* i episoden, den starter med et kommodeproblem og avslutter med det samme. Det er en slags *helhet* i episoden ved at det er en tematikk i episoden å bli kvitt en kommode, akkurat som å bli kvitt et møllproblem i *Mot i Brøstet*. Episoden har elementer av *selvregulering* i seg ved at mye av handlingen har sitt utspring i kommoden og at det refereres til andre aspekter i fortellingen: leger, kjærlighet ved første blick og sikker, men kommodeproblemet reguleres ikke. Det blir uforløst. Årsakssammenhengene virker således svake eller søkte. Ser man på Rogers forsøk på å sjekke opp den kvinnelige legen som episodens egentlige enigma inneholder ikke det perspektivet heller noen forandring. Han blir forelsket og forblir forelsket uten at noen egentlig berøres av det. Roger er interessert i legen, men hun blir ikke involvert på en slik måte at vi får en følelse av at noe står på spill for Roger, det problematiske blir liggende på overflaten. Vi får ikke en følelse av at Roger roter seg inn i vanskeligere og vanskeligere

situasjoner ei heller at hans handlinger tvinger frem nye situasjoner. Isteden virker det bare som at forskjellige situasjoner oppstår. Chatman skriver at:

”In classical narratives, events occur in distributions: they are linked to each other as cause to effect, effects in turn causing other effects, until the final effect. And even if two events seem not obviously interrelated, we infer that they may be, on some larger principle that we will discover later. [...] Mere 'being after parts' and its converse 'being before parts,' however, are obviously not sufficient to characterize probability; the important word is 'leading,' which implies causation” (Ibid:46) (min understrekning).

Også andre episoder av *Nr.13* har problemer med den narrative strukturen. Det kan virke som den gjennomgående årsaken til dette, er at episodenes problemstillinger har en begrenset narrativ enigma. Det er ikke nok potensial for humoristisk konflikt i dem fordi det er for lite som står imot. I *ep. 11, Fjernkontroll*, dreier det seg om Rogers følelse av at ekskonen og den nye mannen hennes ”fjernkontrollerer” Tobias (Rogers sønn) når han er hos Roger. Men det problematiske kommer ikke til uttrykk, bla. fordi han kjemper mot noen vi aldri ser. Det mest fremtredende ved episoden blir istedenfor problemene med å sette sammen et modellfly og påfølgende problemer med lim. I *ep.2, All stans forbudt*, har Roger problemer med å få hentet bilen sin fra inntauingstomten, fordi han har mistet sertifikatet. Både Rashid og Unn-Berit tilbyr seg å hjelpe, noe som ville løst problemet hans, men som ikke ville inneholdt noe dramatisk. Dramatiske konflikter må derved skapes ved at Roger fornærmer begge to slik at de ikke lenger vil hjelpe ham. Problemet med dette er at handlingsmønsteret hans virker både søkt og at det ikke eskalerer, det starter bare på nytt hele tiden. I *ep 22, Bare gode venner*, vinner Roger en tur for to til syden. Han bruker halve episoden på å finne noen å ta med seg, før fru Skau foreslår at Unn-Berit kan være med. Hun blir med, og hennes samboer har ingenting imot det. De har en hyggelig tur sammen. Men hvor er dramatikken? I *ep. 18, Vinklubben*, handler det om at Unn-Berit og Lillian får Roger til å arrangere en vinaften, noe han motvillig gjør. Kvelden utvikler seg til en ganske hyggelig affære for alle naboene, selv om vinforeleseren (Kim Haugen) som viser seg å være homoseksuell i nest siste scene, prøver seg på Roger og får ham til å utbryte: ”Se til å pell deg ut herfra din forbanna homogris.” Det kan så langt virke som om *Nr.13* har tilsvarende narrative strukturproblemer som *Mot i Brøstet*. Humoren drives ikke frem av en episodisk enigma, men snarere av ”episoder” og innfall i de forskjellige scenene.¹¹⁷ Smith påpeker dette problemet ved å si at:

¹¹⁷ Strukturen i episodene kan beskrives generelt, uten sammenligning for øvrig, med Thomas Pope forklaring på hva som var galt med James Camerons film *The Abyss*: ” [It] isn’t a complete movie, but rather a series of

”The key is to focus a little energy on laying comedic tension into your episode premise. [...] The comedy that you plant at this first level of your script will automatically generate funny situations and jokes throughout the material. [T]he resulting humor will seem natural and seamless, because it grew out of the story rather than having been crammed into it” (1999:24-25) (min understrekning).

Men det finnes unntak, og den episoden av *Nr. 13* som ser ut til å ha den strammeste narrative strukturen er *ep. 19, Ikke siden krigen*.

Scene 1 foregår i renseriet og varer ca. 5.05 min. (5.50 min.). Episoden begynner med at Skau har ryddet i kjellerboden fordi han har sett bildet sitt i avisen, fra krigens dager, og han har derfor funnet frem noen ting fra dengang, bla. hans gamle ”mosehatt”. Fru Skau forteller at han var med i krigens siste dager. Hun vil egentlig at han skal kaste det gamle skrotet, men ombestemmer seg da hun finner en gammel barnekjole. Hun har altså ønsket seg en pike (de har bare sønnen Arnfinn). Scenen avsluttes med denne replikkvekslingen:

Fru Skau: Du og jeg Johan, vi har holdt sammen i over seksti år.
Johan: Ja ikke hver dag da, for jeg var jo i krigen.
Fru Skau: Åja, det er sant ja, fem, lange, tunge ... dager.

Scenen introduserer episodens tema, nemlig at Skaus så vidt har vært fra hverandre noen få dager på seksti år, og at fru Skau har ønsket seg en datter.

Scene 2, 3, 4, 5 og 6 er en sekvens som foregår i bakgården og har en lengde på ca. 6.55 min. (13.00 min.). Roger sitter ved et bord som et midtpunkt i scenen. Scenen viser først Rashid som er irritert fordi han blir kommandert av fru Skau til å bære ting frem og tilbake. Humøret hans blir ikke bedre av at Roger sitter og ikke gjør noen ting. Deretter kommer det en kvinne og spør etter Skau. Hun er nølende og spør om Roger kan gi ham en blomsterbukett og et brev, før hun igjen går. Roger leser brevet og finner ut at kvinnen er Skaus’ datter. Han konfronterer Skau som ikke forstår hva det dreier seg om, men som med en gang vil snakke med konen. Roger prøver å få ham fra det:

Roger: Det kommer til å bli reine helvete, skjønner du ikke det, du har jo ført Sigrid bak lyset.
La det bli oss gutta imellom.
Skau: Skal det være hemmelig?
Roger: Ja!
Skau: Jo, jo, jeg liker det... Først må jeg fortelle det til Sigrid.

minimovies strung togheter. And each minimovie is selfcontained, not dependent upon, growing from, or leading to, any other sequence” (1998:6).

Denne scenen etablerer episodens narrative enigma som er at Skau har en ukjent datter. Dette er et potensielt stort, både emosjonelt og praktisk, problem for ham. Hvordan skal han forholde seg til denne nye kunnskapen? Han står overfor et reelt dilemma.

Scene 7 finner sted i renseriet og varer i ca. 2.20 min. (15.20 min.). Skau lar fru Skau få lese brevet og hun blir forferdet. Hans handling leder til at problemet øker kraftig for ham. Nå har han ikke bare fått kjennskap til en ukjent datter, men han har også fått sin kone mot seg, hun som ellers løser problemene for ham.

Scene 8 og 9 er en sekvens som igjen foregår i bakgården og varer i ca. 5.30 min. (20.50 min.). Den begynner med at Unn-Berit forklarer Rashid at det hjelper å bokse ut frustrasjoner på en boksesekk, da Roger kommer og innvier dem i hva som har skjedd:

Roger: Det er noen som vi kjenner godt begge to som har driti seg ut.

Unn-Berit: Er det en som har logge [ligget] med en annen?

Roger: Åssen visste du det a?

Unn-Berit: Er det han Lech? Æ dræp han, slår han rett ned (hun bokser på sekken).

Det er således flere ting som vises i disse scenene. For det første setter Unn-Berits boksetrening og svar til Roger et anslag for humor i scenen. Dernest forteller Roger de andre om Skau, som gjør at de må forholde seg til handlinger som har blitt utført. Slutten på scenen er viktig fordi den viser at problemet til Skau tilspisser seg enda mer, ettersom han har sagt til fru Skau at han vil at datteren skal flytte inn hos dem. Spenningen i episoden øker derved ytterligere, og toppe seg ved at datteren kommer tilbake. Det at Unn-Berit driver med boksing er et moment som ikke er viktig for den narrative handlingen, men det skaper en ramme i scenen for formidling av den øvrige informasjonen. Chatman beskriver dette som en "satellite" eller "minor plot event," hvis funksjon er å: [...] form the flesh on the skeleton" ([1978] 1980:54). Men i kontrast til forrige analyserte episode og andre episoder med en uklart narrativ enigma, så fungerer dette momentet som en integrert del av fortellingen, og ikke bare som en assosiasjon eller et vedheng til den. Unn-Berits boksing og utskriking av frustrasjoner er både en god setup for hennes forventede tirade, som kommer litt senere i scenen, og en konsekvens av tidligere handlinger. Man forventer at Unn-Berit og de andre vil trøste fru Skau, men Unn-Berits forslag er kanskje ikke helt forventet. Selv om det egentlig er typisk for henne, fremstår den med en vri på en trøstesituasjon:

Unn-Berit: Nå er det bare en ting å gjøre!

Fru Skau: Er det det?

Unn-Berit: Ja, det er det, nu er du fortvilet, ikke sant, det er ikke langt unna at du er rasende, ja og da er det bare en ting å gjøre, du må skrike det ut, du kan ikke gå og bære på det, du

kan bli sjuk, du kan få blærekatarr, æ veit det, æ veit det for æ har vært plaget av så mye psykosomatiske lidelser, hele tiden, for eg har vært så sint, æ har vært så forbanna, har vært så aggressiv, men da har eg skreket (hun skriker) og da blir det borte.

Det å sette scenen opp på denne måten ser ut til å være i henhold til hvordan Smith beskriver forholdet mellom en setup og dens punchline: “While punch lines always get the big headlines, setups are the true unsung heroes of joke warfare.” [...] The key to reeling the audience in is to present a situation that seems completely feasible, logical, even unremarkable” (1999:47).

Det som også vises i disse scenene, er hvor effektiv bruken av inkongruens kan være, eller rettere sagt, kunne vært. Unn-Berits tirader er morsomme fordi de som oftest er malplasserte. Man så i forrige episode hvor hun kom med en lengre utlegning på et tidspunkt da hun påstod å ha det travelt, eller som i denne scenen, hvor det siste fru Skau sannsynligvis trenger er råd om å ”skrike det ut”, hun trenger trøst. Derfor er denne delen av scenen så potensielt morsom, etter min mening. Men den fremkommer ikke slik. Den åpenbare humoren har problemer med å trenge igjennom, fordi serien har endret karakter; det er ikke lenger noe latterspor pålagt. (Dette skal jeg komme tilbake til om litt.) Skaus problemer med en eventuelt ukjent datter kunne blitt hyldende morsomt, men fru Skaus fortvilelse åpner ikke for humor, det blir mest trist. Dette kan eksemplifisere problemet denne episoden har, nemlig at det blir drama med humor, istedenfor komedie ispedd dramatikk.

Scenen slutter med at alle er ”deppa” og selv om man prøver å få frem det humoristiske så blir det for lite av det. Man opplever som seer at humoren overskygges av det alvorlige, selv om denne dialogen jo absolutt prøver å lette stemningen:

| | |
|------------|---|
| Unn-Berit: | Det er ondt å se et ekteskap gå i oppløsning. |
| Lillian: | Han kan vel godt ha en unge på si vel. |
| Roger: | Nå må du slappe av litt da Lillian, Sigrid har ikke gifta seg med en pakistaner selv om du har tenkt å gjøre det. |

Scene10 foregår i leiligheten til Skaus og varer i ca. 5.50 min. (26.40 min.). Far, datter og fru Skau konfronteres, men det viser seg at ”datteren” har misforstått hvem Skau er og at han derfor allikevel ikke er hennes far. Scenen inneholder mye humor i dialogen, men den har problemer med å trenge gjennom den alvorlige stemningen:

| | |
|---------|--|
| Skau: | Joa, joa, han drakk noe greier han trudde var sprit. |
| Datter: | Å.. |

Skau: Så hjalp jeg han da å skaffe førerhund, Shetlands Passopp, det var jeg som fant på det navnet da.

Datter: Du vet ikke om han lever enda?

Skau: Nei, han fikk noe opp i huet, så ble han gærn, så begynte han å bjeffe og løp ut i gata.

Datter: Å, nei, jeg mener faren min.

Skau: Nei, han hang etter i bånd han, vet du, så kom trikken.

Den dramatiske utviklingen i denne episoden er eksemplarisk konstruert, Skaus problemer vokser og vokser fra scene 2 til scene 10 hvor episodens dramatiske klimaks nåes i det far og ”datter” møtes for første gang. I løpet av denne episoden gjennomgår Skau en forandring, det er en utvikling i hans karakter, slik Smith tidligere påpekte ofte finner sted innen den enkelte sitcomepisode (1999:96). Det at han får vite at han har en datter bringer også episodens opprinnelige ekvilibrium ut av balanse og et disekvilibrium oppstår som råder gjennom mesteparten av episoden, slik Todorov beskriver det skal gjøre (Kozloff, [1987] 1992:69). Disekvilibriet oppstår fordi Skau får opplyst at han har en datter og bestemmer seg for at han vil ta konsekvensene av sine tidligere handlinger (selv om han ikke husker noe av dem) og vil ha kontakt med datteren. Til tross for at dette tydeligvis er både smertefullt og nærmest lammende for fru Skau, trosser han henne etter seksti år. Episoden utvikler seg slik som for eksempel også Ben Brady og Lance Lee beskriver en dramatisk konflikt bør gjøre: ”Dramatic action has a structure – a problem appears for the protagonist and worsens until a point of crises is reached, which leads in turn to a climatic moment or sequence. The climax sees the ending of the problem for the protagonist one way or the other” ([1988] 1994:10). Det er dette som skjer i scene 10; Skau og hans kone må forholde seg til hans datter uten at de helt vet hva det vil innebære. Men dette klimakset oppklarer også at kvinnen ikke er Skaus datter. Man får således en *resolusjon* som forklarer at det hele beror på en misforståelse. Butler beskriver dette slik: ”Up to the point of the resolution, the enigmas have been consistently delayed and the narrative action has constantly risen. In the resolution, in contrast, the enigmas are solved and the narrative action (or conflict) declines” (2002:19). Dermed oppstår igjen det opprinnelige ekvilibriumet eller ”Familiar Status Quo” som Marc kaller det i sin narrative sitcomformel ([1989] 1997:190). Episoden blir tilbakestillt og man kan i neste episode starte på nytt.

Slutten har en forutsigbarhet i seg som man forventer i komiserier. Det at Skaus skulle få en voksen datter ville muligens forandret seriens karakter for mye og man ville fått enda en rollefigur å forholde seg til. På den annen side er det blitt introdusert nye karakterer i komiserier bl.a. i *Mot i Brøstet* og *Cheers* uten at det forandret seriene nevneverdig. Episoden slutter med

en forståelse av at vi ikke kommer til å se noe mer til denne kvinnen, som vi jo heller ikke hadde hørt om tidligere, fordi sitcomens serieformat vanligvis krever at episodiske problemer kommer og går. Butler beskriver dette slik:

”Thus, the narrative focus shifts from one week to the next, but it is important to recognize that these individual desires and enigmas exist within a larger narrative problematic. Because fundamentally the series is a repeatable form, there must be some narrative kernel that recurs every week. In effect, the program must ask the same question again and again to maintain consistency and viewer interest. Of course, we wouldn’t watch exactly the same material each week [...], so there must be some variation within the consistency. But, still, every series must have some recurring problematic, some dilemma with which it deals in every episode” (2002:25) (min understrekning).

4.2.2 Setting og seriens og episoders narrative premiss

Uthevelsen i sitatet over er en viktig påminnelse om å spørre hva *Nr.13s* seriepremiss egentlig er. Hvilken narrativ enigma er det denne serien er bygget på? Bortsett fra det åpenbare; at det handler om beboerne i en gammel bygård i Oslo-øst, er det uklart hva som er seriens tilbakevendende narrative problem. I *Mot i Brøstet* så man at tre menn ble tvunget til å bo sammen, noe som, selv om det ikke i særlig grad ble utnyttet, hadde i seg et potensiale for konflikt. Hva er så det enigmatiske i *Nr.13*? Jeg har tidligere påstått at Roger er hovedkarakteren slik at et premiss for serien må sees i forhold til ham. Han er en arbeidsløs taxisjåfør uten sertifikat. Han er skilt og har en sønn i 10-12 årsalderen som han noen ganger er weekend-pappa for. Men mesteparten av tiden er han opptatt av å klage på alt og alle, ser det ut til. Men hva så? Hva er det egentlig han vil og som motiverer alle hans handlinger? I motsetning til karakterene i *Mot i Brøstet* er han i liten grad opptatt av å prøve å skaffe seg en jobb eller inntekter på noen måte. Han ser ut til å være, om ikke fornøyd, så i hvertfall resignert i forhold til det å leve på dagpenger, eller som Rashid svarer for ham i *ep.10* når legen spør:

| | |
|---------|----------------------------|
| Legen: | Hvilke bransje er du i da? |
| Roger: | Hva jeg lever av mener du? |
| Rashid: | Trygd! |

Han virker fanget i en situasjon som han ikke kan komme seg ut av. Dette er i samsvar med selve eksistensberettigelsen for de fleste sitcomer og som Mick Eaton beskriver slik:

”The necessity for the continuity of character and situation from week to week allows for the possibility of comedy being generated by the fact that the characters are somehow stuck with each other. [...] It is as if the formal necessities of the series provide the existencial circle from which the characters cannot escape” ([1978] 1981:37) (mine understrekninger).

Men det premissproblematiske blir at Roger heller ikke ser ut til å prøve å komme seg ut av situasjonen han befinner seg i. I kontrast til andre komiserier med hovedkarakterer som han er sammenlignbar med, så har han ikke noe tilsynelatende mål å strekke seg mot. *Albert og Herbert* representerer et ideelt eksempel på det å være låst i en uønsket situasjon. Serien er bygget opp omkring sønnen Herberts stadige forsøk på å flytte fra sin far Albert, noe han aldri klarer. På denne måten kan man i hver episode prøve å besvare det samme spørsmålet. Neale og Krutnik skriver:” [...] the sitcom as a form conventionally asserts stability at the expense of change: the recurring situation is *reinstated* rather than reformed” (1990:253). Et mindre åpenbart eksempel, men med en hovedkarakter som er mer lik Roger er Archie Bunker i *All in the Family*. Denne beskrivelsen av ham kunne like gjerne vært om Roger:”A typical working class Joe, he was uneducated, prejudiced, and blatantly outspoken. He was constantly lambasting virtually every minority group in existence” (Brooks og Marsh ([1979] 1999:29). Archie var på grunn av sin jobb og sitt bosted omringet av de samme menneskene som han kritiserte og som han derfor ikke klarte å komme seg bort ifra. Denne serien dreide seg om hvordan Archie hele tiden blir konfrontert med sine fordommer. I en episode oppdager han for eksempel at noen afro-amerikanske venner av datteren og svigersønnen har konservative politiske oppfatninger som er nærmere hans egne enn barnas (Marc, [1989] 1997:191). Han gjennomgår således en dramatisk forandring i de forskjellige episodene ved at han lærer en lekse, men den bærer ikke over til neste episode og må så læres på nytt. Roger uttrykker også en generell skepsis til både innvandrere og kvinner, men blir han straffet for det? I *ep.10* så vi hvordan han var negativ til leger med innvandrerbakgrunn, men han lærte ikke noen lekse i den forbindelse. Han fikk bare sine verste antagelser bekreftet ved at han selv måtte bli behandlet av en. I *ep.15, Tyven, tyven*, har vaffeljernet til fru Skau blitt borte og Roger mistenker umiddelbart Rashid:”Alle vet jo at mørkhudede har et litt annet forhold til hva som er mitt og ditt.” Men det viser seg at det er Skau, som p.g.a. noen nye piller, har ”hamstret” forskjellige ting i kjellerboden. Men Rogers mistanke til Rashid får ingen konsekvenser. Roger ser på Rashid nærmest som sin egen personlige tjener som han kan kommandere til å gjøre forskjellige ting, som å hjelpe ham med kommoden i *ep.10* eller å henge opp parabolantenne i *ep.1*. Men det er også åpenbart for oss som ser på at Rashid er en mye mer veltilpasset person enn Roger. Dette er delvis sammenlignbart med Archie Bunker og hans afro-amerikanske nabo George Jefferson. Men han er i motsetning til Rashid like fordomsfull som Archie, bare med motsatt fortegn, slik at det hele tiden ligger en forsterket konflikt tilstede. Archie vil bort fra George men George vil også bort fra Archie og som han til slutt

lykkes med fordi han gjør suksess med sine renserier.¹¹⁸ Men slike motsetninger er ikke tydelige i *Nr. 13*, selv om Rashid ofte er frustrert på grunn av Roger, vil han egentlig bare komme overens med ham. I *ep. 12, Noen som passer for meg*, vil Rashid for eksempel at Roger skal være forloveden hans.

Unn-Berit synes også Roger sier mye dumt, men hun gir heller ikke uttrykk for at hun vil bort fra ham. Hun ser ut til å trives i bygården, hun har både en jobb og et relativt ukomplisert forhold til sin samboer. Hun er full av initiativ og mye av humoren rundt hennes karakter skapes fra dette perspektivet. I *ep. 19*, er det boksing, i *ep. 10* er hun opptatt av fotsoneterapi, i *ep. 18* initierer hun vinklubb, i *ep. 9* skal hun og Lech på fjelltur. I *ep. 7 Oppbeverages utilgjengelig for barn*, ønsker de å adoptere et barn, noe Roger forkludrer ved å skape misforståelser. Den episoden er også interessant fordi den viser hvordan man må skape problemer hele tiden, istedenfor at de ligger i seriens og episodens premiss. Man kan også spørre hvor realistisk det er, innenfor *Nr. 13s* realismeparadigme, at Unn-Berit som har kjent Lech i de to måneder han har bodd i Norge plutselig ønsker seg et barn med ham, et barn som attpåtil må adopteres. Kan de ikke få barn selv? Det minst troverdige er selvfølgelig at det skal holdes hemmelig for adopsjonsmyndighetene at Lech bare har bodd i Norge i to måneder. Det er allment kjent at i adopsjonssaker blir alle potensielle adopterende grundig gransket, noe som episoden viser til ved at Lech og Unn-Berit vasker leiligheten og gjør seg klar til en samtale med en fra adopsjonskontoret. Men derfra til å tro at adopsjonsmyndighetene ikke vil sjekke dem grundigere enn det som antydes, og at det er Roger som ødelegger for dem, virker dramatisk sett lite troverdig. Episoden bærer preg av at humoren er påklistret og ikke skapt av et reelt dilemma. De fleste av seriens episoder ser derfor ut til å måtte tvinge frem humoren på en tilsvarende måte som man så i *Mot i Brøstet*.

Første episoden av *Nr. 13* begynner med at fru Skau vurderer å selge renseriet, som hun og mannen Johan Skau har drevet i alle år, men da blir de andre beboerne oppbrakt fordi renseriet er et samlingssted for dem. Skaus bestemmer seg derfor for å fortsette å ha renseriet. Denne problemstillingen blir aldri siden kommentert, noe som sannsynligvis er like bra fordi det virker ganske absurd at bygårdens yngre beboere ”presser” det gamle og slitne ekteparet til å fortsette. Hva så? Hadde det ikke vært på tide at de kunne få hvilt seg på sine gamle dager? Fru Skau ser ut til å ha mer enn nok bekymringer med sin demente ektemann, om hun ikke skal være ansvarlig for bygårdens øvrige beboeres velbefinnende også. Men dette blir ikke fremstilt som et konfliktskapende element i serien. Hennes funksjon er istedenfor å

¹¹⁸ George Jefferson og familien flyttet på grunn av hans suksess til et bedre strøk av byen. Dette forandret delvis premisset for hele serien, men dette ble gjort for å lage en spin-off serie kalt *The Jeffersons* (1975-1985).

inneha den vaffelstekende og trøstende ”morsrollen” i bygårdens metaforiske familie. Hvis Skaus derimot hadde blitt truet med å bli kastet ut fra renseriet kunne man sett for seg en underliggende konflikt som stadig måtte bekjempes. Man kunne opplevd bygårdens beboere i en kontinuerlig kamp mot en hushai eller en kommunal myndighet som prøver å splitte ”familien” ved å sanere *Nr.13*, men noe slikt er ikke tilfelle. Fru Skau er bare sliten (hun ser absolutt ut til å ha nådd pensjonsalderen) og mannen er dement, han tror det er snakk om at: ”Vi må selge snekka.” Det er altså svært forståelig at de vil gi seg med renseriet, men de andre får dem altså til å fortsette og siden hører vi ikke noe mer til *det* problemet.

Det at Skau er dement er et problem, men heller ikke et premiss for serien. Han snakker mye om snekker og skihopping, derav luen som han alltid går med, selv om graden av demens ser ut til å variere noe fra episode til episode uten at det egentlig blir kommentert. Fru Skau er selvfølgelig generelt bekymret for mannen sin, spesielt i *ep.6, Ukens konfekt*, da hun må på sykehus og Roger skal passe på Skau. Roger mister fortutsigbart nok Skau av syne, fordi han er opptatt med å lansere seg selv som kandidat til å motta ”ukens konfekt” for sine gode naboegenskaper.

Disse forskjellige menneskene i bygården utgjør en metaforisk familie, for selv om *Nr.13* verken foregår på en arbeidsplass eller i et tradisjonelt hjem oppfatter man at bygården er et hjem for dem alle. *Nr.13s* karakterer er også representative for den britiske komiserietradisjonen slik Jeremy Tunstall beskriver den: ”British TV comedy has been extremely varied but it has mostly avoided – or not succeeded with – suburban-family formats. The big successes of British comedy have focused on the oddball and zany and on working-class loners, misfits and bigots” (1993:126). Men det er uklart hva som binder beboerne i *Nr.13* sammen, og i det ligger også seriens problem og manglende dramatiske premiss. Derfor må seriens humor hele tiden skapes av innfall blant de forskjellige beboerne, istedenfor at humoren vokser ut av et underliggende premiss for konflikt. Larsens beskrivelse av *Mot i Brøstet* er derfor like gjeldende for *Nr.13*: ”Mangel på indre spenning lar seg ikke kompensere med farsespill. Også farsen krever troverdighet i konfliktene” (1996:69).

4.2.3 Latterspor og publikum i studio

Den episoden av *Nr.13* som unntaksvis for serien har en troverdighet i konfliktene er *ep.19, Ikke siden krigen*. Potensialet for å skape humor er derfor stort, men beklageligvis fremkommer det ikke slik. Denne episoden er på tross av mange morsomme replikker ikke særlig morsom. Problemet ligger derfor ikke i manuskriptet, men i måten episoden er produsert på. Manuset er skrevet som en komedie, men produsert som et drama. Seriens

regissør Bo Hermansson har kan det hevdes begått genremessig harakiri. Han har etablert en komiserie, men midtveis i serien forlater han, uten forklaring, en av sitcomens mest veletablerte konvensjoner. De 10 siste episodene av serien skiller seg nemlig fra de 13 første episodene ved at man ikke har latter som ligger i lydbildet. Dette endrer seriens karakter radikalt.

Jeg har påpekt at sitcomer vanligvis spilles inn med publikum tilstede i studio, og at deres reaksjoner, dvs. primært deres latter, blir en del av selve programmet når det blir vist på tv.¹¹⁹ Publikummet i studio som man aldri ser, men bare hører, opplever således å ha en dobbelfunksjon ved at de:” [...] is watching a kind of theatre play and at the same time witnessing and participating in the production process of a television series” (Nielsen, 2001:99). Studiopublikummet er således en vesentlig og viktig del av selve komiserien, som Butler skriver:”The situation comedy [...] is defined as a comedy based on the presumption of audience response (encoded directly in the laugh track) [...]” (2002:341).

Når skuespillerne har publikum i studio får de en større presisjon i sin fremførelse av morsomheter:”Timing, any comedian will insist, is essential to successful comedy, in the sense that the worst joke can be made to succeed if timed right, and the best can be ruined by bad timing” (Palmer, 1987:123). I motsetning til i *Mot i Brøstet*, hvor det gjøres plass for latteren og hvor skuespillerne i mye større grad tør å vente på latteren, får man i *Nr.13* inntrykk av at dette i mindre grad forekommer. Det har sin naturlige forklaring i at denne serien aldri har hatt publikum i studio under innspilling. Latteren i første halvdel av serien ble nemlig produsert ved at man viste episodene på en storskjerm for et publikum, etter at de var ferdig laget. Denne latteren ble deretter det lattersporet man som seer hører på tv.¹²⁰ Dette gir seg i *Nr.13* konkrete utslag i at latteren blir liggende oppå replikkene og tidvis forstyrrer dem slik at det kan være vanskelig å oppfatte hva som blir sagt. Skuespillerne timer seg etter hverandre snarere enn etter et publikum. Men denne mangelen på presisjon i replikkvekslingene oppdager man først når man ser nøyer på serien, den er derfor sannsynligvis ikke påfallende forstyrrende for tv-seere generelt.

Er det således ikke viktig med publikum i studio? Butler skriver at:”Tests were run to measure enjoyment of *M*A*S*H* with and without a laugh track, and there appeared to be no difference in terms of enjoyment between the laugh track audience and the nonlaugh track

¹¹⁹ Da Ross og Rachel kysset første gang i *Friends* i ep.38 hørte man samtykkende ”ååå-ing” fra publikum heller enn latter. Marc beskriver hvordan dette også har blitt et viktig aspekt av selve ”lattersporet” i *Married... With Children*:”[...] the studio audience is given license to abandon the ultra-conservative protocols of traditional sitcom spectatorship to hoot and howl at every rank-out and sexual innuendo [...]” ([1989] 1997:192).

¹²⁰ Prosjektlederen for serien Tore Bergstøm i NRK-Drama opplyste om dette på telefon 16.3.2004.

audience” (1999:214). Men han sier ikke noe om på hvilken måte man lot seg underholde av *M*A*S*H*, om det var det komiske eller det dramatiske som ble fremtredende når lattersporet ble borte.¹²¹ For eksempel i scene 2 av *ep. 19*, hvor Roger forteller Skau om datteren hans, eller i scene 10 hvor Skau forteller ”datteren” hvordan faren hennes bjeffet da han ble overkjørt av trikken, blir mangelen på en publikumsreaksjon prekær. Det vemodige forsterkes på bekostning av det absurde og potensielt latterlige, fordi det er ikke noen i studio som kan dra i gang latteren. Dette er i samsvar med det som Henri Bergson også skriver: ”However spontaneous it seems, laughter always implies a kind of secret freemasonry, or even complicity, with other laughers, real or imaginary. How often has it been said that the fuller the theatre, the more uncontrolled the laughter of the audience” ([1911]1987:119). Pausen mellom replikkene i de to nevnte scenene og i andre scener av *Nr.13* forsterker det dramatiske som er blitt fortalt på bekostning av det komiske. Man føler derfor ikke at latteren ligger på lur i scenene, noe som må være en forutsetning for alle komiserier, selv i tilsynelatende fortvilte situasjoner. Istedenfor får det potensielt tragiske i situasjonen overtaket. Fortvilelsen blir ikke forløst i latter, fordi vi får ikke noe signal om at vi skal le, slik Nielsen sier: ”The laugh track also reassures the viewers that the show is funny and in this way creates a specific mode of adress” (2001:99). På denne bakgrunn kan det hevdes at mangelen på et latterspor i siste halvdel av *Nr.13* gjør det uklart hvilken genre man ser på.

4.2.4 Bildeutsnitt og tekniske konvensjoner

Denne usikkerheten forsterkes også ved at *Nr.13* ser ut til å benytte bildekomposisjoner og tekniske kameraløsninger som heller ikke er konvensjonelle i komiserier. I forrige kapittel om *Mot i Brøstet* kommenterte jeg bare kort de tekniske kravene til en sitcom og sa at den serien fungerte i henhold til konvensjoner. Den serien, og de fleste andre sitcomer, blir primært spilt inn foran et publikum med en tradisjonell flerkamera-kjede.¹²² Det vil si at kameraene befinner seg på en tilnærmet rekke på forsiden av kulissene og filmer samtidig i samme

¹²¹ *M*A*S*H* eksperimenterte med spsialepisoder uten latter, bla. episode 53, kalt *O.R. (Operating room)*, hvor hele episoden foregår blant en evig strøm av nye sårede og døende som kommer til operasjonssalen. ”It’s an uncompromising episode, and though not without humor,” [...] ”the producers steadfastly refused to compromise the impact of those sequences by dubbing in canned laughter” (Waldron, [1987] 1997:271). Men dette var ekstraordinært for en sitcom og som Caldwell skriver: ”[I]n light of the total 251 episode of *M*A*S*H* produced, these few showcases were clearly very limited exceptions and were not symptomatic of the show in general” (1995:62).

¹²² *Mot i Brøstet* hadde tidvis også scener som ble gjort på location. Men man har da selvfølgelig ikke muligheter til å ha et publikum tilstede under opptakene. Slike scener blir da gjerne vist på en skjerm for publikum under de resterende opptakene i studio.

retning.¹²³ Man har et ganske opplyst studio for at de tre (eller fire) kameraene skal kunne ta bilder i alle deler av studiosettene uten at det blir skygger fra mikrofonene. Denne stilen går helt tilbake til sitcomens opprinnelse på 1950-tallet, til *I Love Lucy*.

Den første bolken av *Nr.13* ble spilt inn ved at man tilsynelatende brukte flerkamera-teknikken som beskrevet over. Dette kan man også få bekreftet når man ser på rulleteksten, i begynnelsen ble det benyttet fire tv-fotografer, altså en tradisjonell flerkamerakjede, mens det bare er to som brukes i de ti siste episodene, altså en hybridisert en-kameraproduksjon. Denne teknikken gjør at scenene deles opp når de skal spilles inn, i motsetning til når man bruker fler-kamerateknikk og kan fange opp all handlingen på en gang. Butler ser på dette forholdet som en vesentlig forskjell mellom fler-kamera- og en-kameraopptaksteknikk (2002:166). I tradisjonell komiserinnspilling spilles episoden gjennom i en mer eller mindre kronologisk rekkefølge foran publikum, mens med en-kamerateknikk gjøres det fragmentert. Dette gjør utvilsomt også noe med skuespillernes evne til presis komisk timing.

Men det som er mest påfallende i det estetiske uttrykket til *Nr.13* er seriens overdrevne bruk av nærbilder (CU).¹²⁴ Dette er et brudd på tradisjonell sitcomestetikk, som Larsen presiserer: "Kamerabruken [i sitcom] er dominert av halvnære og totale bildeutsnitt. To-skudd brukes hyppig, mens nærbilder og reaksjonsskudd brukes sjelden" (2003:130). Men det er slike bildeutsnitt som dominerer i *Nr.13*. For eksempel i *ep.10* er det en vektlegging på nærbilder og ekstreme nærbilder (CU og XCU) snarere enn totalbilder (LS) og halvtotaller (MS). I scene 2 og 4, hvor Roger og Rashid holder på med kommoden, vises mye av dialogen ved at man klipper mellom CU. Det samme skjer i scene 2 mellom Unn-Berit og fru Skau og i scene 6 mellom Roger, Rashid og legen etc.. En tilsvarende bruk av nærbilder finner man også i *ep.19*, scene 1 etableres i noen ganske tette MS og så klipper man mellom CU og XCU. Det samme i sc. 3, hvor man etablerer scenen i MS men så beveger man seg mot CU. I Sc. 4, hvor Unn-Berit prøver å trøste fru Skau, som vist over, klippes det også mellom nærbilder. Disse nærbildene forsterker følelsen av alvor snarere enn humor. I scene 10 hvor Skau forteller om Shetlands-Passopp, opplever man et veldig gravalvor snarere enn det absurde og potensielt komiske i situasjonen. Dette fordi nærbildene av både Skau og "datteren" ikke åpner opp for annet enn fortvilelse, fordi: "Of all the performance signs, the facial presumably signifies the most about character emotions – which is why soap opera, the genre most

¹²³ Dvs. at man holder seg på riktig side av en 180 graders akse slik at handlingen på tv-skjermen beveger seg i samme retning.

¹²⁴ For eksempel Herbert Zettl beskriver de fem vanlige bildeutsnittene slik: Extreme long shot (XLS), long shot (LS), medium shot (MS), close-up (CU) og extreme close-up (XCU). Hvor et CU viser en person ca. fra brystet og til toppen av hodet, mens et MS viser en person ca. fra knærne og opp. Et MS viser selvfølgelig også mer av omgivelsene som personen befinner seg i ([1961] 1984:112).

concerned with emotion, contains the most intense examination, in close-up, of facial performance (Butler, 2002:42) (min understrekning).

Det at noen av produksjons-forutsetningene endret seg fra første til siste del av serien, ved at man skiftet fra flere-kamera til en hybrid en-kamera opptaksteknikk, endret ikke bildeuttrykket i serien nevneverdig, og bekrefter at *Nr.13* i utgangspunktet ikke benyttet sitcomens tradisjonelle bildekomposisjoner. Bildeutsnittsmalen i *Nr.13* ser derfor ut til å være nærbilder med noen etablerende totalbilder (LS og MS) mens malen i *Mot i Brøstet* er MS og LS og mer sjelden bruk av CU, som er i henhold til etablerte sitcomkonvensjoner. I *Nr. 13* viser man for eksempel ofte dialoger ved at man klipper mellom to CU, såkalte *talking heads*, mens i *Mot i Brøstet* vises oftere begge personene i bildet samtidig. *Nr.13* er således annerledes i sin bildebruk, men som Zettl skriver om tv-produksjon generelt: "There has been a great reluctance in television production to show 'talking heads,' which means people talking on close-ups without any supporting visual material. Do not overreact to this myth. As long as the heads talk well, there is no need for additional visual material [...] ([1961] 1984:327).

Caldwell er en av dem som har etterlyst en estetisk fornyelse av sitcomen, men hans etterlysning må også sees som en bekreftelse på konvensjonene som er i bruk. Han oppsummerer disse konvensjonene, med referanse til Norman Lear's anerkjente sitcomer fra 1970-tallet, bla. *All in the Family*, *Maude* og *The Jeffersons*, slik:

"Although Lear was celebrated for mastering the three-camera live shoot on videotape, critics ignored the fact that the lighting, camera work, and art direction were really throwbacks to a much more restrained period in Hollywood. Scenes were played wide, with a dominance of two- and three-shots that emphasize conversation. If close-ups were used, they were typically reaction shots, underlining a character's internal point of view. There were no flourishes, canted camera angles, videographic ecstasies, or even bracketed montages. The sets were just that: spaces where quality actors could perform live" (1995:56).

4.2.5 Oppsummering

Spørsmålet som reiser seg er om *Nr.13*s brudd med noen av sitcomens konvensjoner er til det bedre? Jeg vil så langt hevde at det ikke er det, fordi som allerede nevnt, forsterker bruken av nærbilder det dramatiske på bekostning av det humoristiske, uten at det blir kommentert. Hvis man hadde hatt en følelse av at alle nærbildene var parodiske eller ironiske, slik at de hadde fått et bevisst humoristisk preg ved å kommentere seg selv, kunne det kanskje fungert bedre humoristisk. Men slik det er gjort, gjør det ikke det. Dette stilbruddet som var synlig, men overkommelig i første del av serien, blir et stort problem i andre halvdel når lattersporet også

fjernes. Det at man heller ikke har hatt publikum i studio har sannsynligvis også skapt et humoristisk ”tomrom” i serien, fordi hundre leende mennesker høyst sannsynlig også gjør noe med skuspillernes forestilling. Selv om den tydeligvis likevel fungerer for mange seere, ettersom det ikke er noen betydelig forandring i seertall fra episodene med latterspor til de uten.¹²⁵ Per Haddal skriver for eksempel:

”Den godslige tonen er godt ivaretatt, kanskje bedre enn før, siden vi slipper de metalliske lattermaskinene og selv kan bestemme om når vi vil le eller smile. Innspillingen skjer også uten publikum i studio, hvilket har gitt bedre tid til å utvikle situasjonene, til å la rollefigurene (nesten) gjennomgå en utvikling.”¹²⁶

Etter min oppfatning resulterer likevel disse forskjellige sitcomkonvensjonsbruddene i en serie som er uklar. I likhet med *Mot i Brøstet* er det svake episodiske narrative strukturer i *Nr.13*, noe som kan ha en sammenheng med at seriens narrative premiss er dårlig formulert. *Nr.13* fungerer narrativt best innenfor den enkelte scene. Men i motsetning til *Mot i Brøstet* som dekker over det narrativt problematiske med tydelig humor og en konsekvent holdning til sitcomkonvensjoner, kan det virke som *Nr.13* ofte prøver å skape dramatikk der det ikke er dramatikk. Dette er seriens største svakhet, *Nr.13* er en komiserie som pretenderer å være en dramaserie men i forsøket ender den mellom begge genrene. Barry Curtis beskriver dette slik: ”Television situation comedy is popular, ubiquitous and apparently a self evident category – [...] Tampering with the formula tends to result in something else – brief wistful melodramas, or aggregates of observational ’sketches’” ([1982] 1984:4).

4.3 Analyse av *Mia*

Som i analysen av de to andre seriene begynner jeg også her med å se på den dramatiske strukturen i serien og bruke den som et springbrett til å kommentere andre aspekter ved *Mia*. Jeg undersøker også seriens narrative premiss. Komiseriens tekniske konvensjoner vil bli undersøkt. Spillestilen i *Mia* vil også bli kommentert; hvordan forholder den seg til sitcomens tradisjonelle ”mode of address”?

4.3.1 Handling og dramatiske strukturer i seriens episoder og scener, samt kommentarer om humoristiske virkemidler

I ep. 2, *Kritikeren*, ser den narrative strukturen slik ut:

¹²⁵ De 8 første episodene hadde i gjennomsnitt ca. 900.000 seere, de 10 siste hadde ca. 800.000 (mine beregninger) (Nøyaktige tall mottatt på e-post fra NRK-forskning v/Wenche Gjendem 18.3.2004).

¹²⁶ *Aftenposten* 21.10.2001

Scene 1 foregår i Mias badeværelse og varer i ca. 1.40 min. (2.0 min.). Mia ligger i badekaret og drikker champagne og leser kritikker etter premieren (i første episoden) da telefonen ringer. Norli lurar på om hun har sett kritikkene og han advarer henne mot å lese en spesiell kritikk, noe hun likevel gjør. Denne scenen har sine paralleller spesielt til *Mot i Brøstet*, hvor monologer utspilles ved hjelp av en tilsynelatende telefondialog. Men i motsetning til *Mot i Brøstets* telefonsamtaler, med assosiasjoner til revymonologer, er denne scenens verbale humor for dårlig konstruert til at det kan utløse latter. Den er fragmentert, som telefonsamtaler ofte er, men den er ikke dramatisert. Disse replikkene fra Mia fører ingensteds hen, humormessig sett:

- Hva jeg holder på med? Jeg drikker champagne vel. Hva trodde du?
- Hva klokken er? Jeg aner ikke.
- Norli, vi har spillefri. Pust med magen.
- He, he, jada jeg skal ta en tur innom.
- Om jeg er overstadig beruset? (Norli i tlf.røret: Ha, ha, ha) Nei. Nei da, jeg er bare overstadig...
- Det står jo bare så mye fint om oss. Nei jeg har ikke lest han ennå, men jeg har han her.
- Hvorfor ikke det? Er det så galt?
- Ja men hvis det ikke er så galt hvorfor kan jeg ikke lese det da?
- Ja men det der kan du ikke si til meg. Da er det jo akkurat som mamma "Hold deg vekke fra de derre stygge guttene" da kan du jo selv tenke deg hva som skjedde da.
- Nei jeg skal ikke lese det. Hør, har jeg noen gang brutt et løfte til deg?

Scenen har en uklar dramatisk oppbygging, selv om man oppfatter at det muligens er anslag til konflikt tilstede. Scenen begynner med at Mia er lykkelig og drikker champagne og avslutter med at hun lyver for Norli. Vi ser at hun gjør det motsatte av det hun sier: hun leser den aktuelle kritikken. Men hva er det som skal vektlegges? Mias løgnaktighet eller aviskritikkene? I neste scene viser det seg at det er det siste, og derfor blir det uforståelig hvorfor hun skal lyve for Norli når det ikke har noe relevans verken i denne scenen eller senere i episoden. Scenen ender med en unødvendig informasjon, men som det viser seg nødvendig å avgi for å få de neste scenene til å fungere. (Man starter episoden, skal det vise seg, med scener som er søkte.) Scene 1 mangler også fullstendig en narrativ humoristisk oppbygging. Jeg har tidligere beskrevet at enhver scene må ha en begynnelse, en midte og en slutt og tilsvarende struktur på selve vitsene som skal presenteres. Problemet med denne scenen er at den verken har setups eller punchlines. Hvor skal man le? Muligens er det ment at Mias sitat fra moren er punchlinen her, men hvor kommer den replikken fra? Den henger ikke sammen med noe av det som er blitt sagt foran og leder ingensteds hen. Smith skriver:

”Whatever shape it comes in, a setup usually contains at least two parts: the basic premise of the joke (to orient the audience), and a beat or two of development via complications or an incongruity (to create tension). Without the second part, development of the setup, there is not enough tension to make the joke pay off” (1999:48).

Scenen benytter seg også av et annet humorelement, muligens i mangel av komikk i dialogen. I andre enden av telefonen høres en karikert, tegnefilmaktig stemme. Dette i kontrast til *Mot i Brøstet* hvor vi vanligvis ikke hører noen andre stemmer. Denne stemmen, som vi skjønner er Norli, er uforståelig, vi oppfatter ikke ordene. Det er stemmen og tonefallet i seg selv som er det potensielt morsomme. Det er selvfølgelig en svært enkel form for humor, men som kan være effektiv nok. Telefonstemmen dekker over problemene med den tynne dialogen.

Problemet med denne karikaturstemmen er at den er i stor kontrast til scenen for øvrig, som er realistisk i sin fremtoning. Jeg kommer tilbake til spillestil og verisimilitude senere i analysen og konkluderer bare med at åpningsscenen er uklar på flere narrative plan, men at den likevel introduserer episodens tema; nemlig kritikk av Mia og hennes forhold til en kritiker.

Scene 2 foregår på teaterkontoret og varer ca. 0.45 min.(2.45 min.). Tina, Norli, Nico og Alma snakker om det som skal vise seg å være episodens egentlige narrative problem, nemlig at Mia, i henhold til kritikken, bare spiller på sex:”At hun har to store fordeler, det er alt hun har.” Dette er eksposisjon som gir oss bakgrunn for historien som skal komme og belyser ytterligere det temaet som ble introdusert i scene 1. Denne scenen og den neste handler også om å holde dårlig kritikk skjult for Mia. Vi som seere vet allerede at hun vet hva som står i kritikken og ergo er det narrative perspektivet i scenen at vi skal le av at de andre ved teatret prøver å være ”naturlige” overfor Mia.

Scene 3 foregår utenfor teatret og varer i ca.0.30 min. (3.15.min). Nico og Tina henger opp plakater av Mia når hun kommer forbi. De er så opptatt av å være ”naturlige” overfor henne at deres oppførsel blir svært unaturlig. Scenen avslutter med at de henger en plakett av Mia opp ned på veggen. Dette og det at de er så mislykket i sin naturlighet er ”punchlinen” i scenen. Denne scenen er ren eksposisjon. Den driver ikke handlingen fremover bortsett fra å vise at Mia kommer til teatret og at Nico og Tina oppfører seg svært merkelig. Men på samme måte som at Mia løy for Norli i første scene, er det ikke noe poeng i at kritikken skal holdes skjult for Mia når hun allerede kjenner til den. Smith siterer Matt Williams, tidligere produsent for både *The Cosby Show* og *Roseanne*, som sier at:”[...] I look to see if the story is moving along. For a lack of better word, does the plot work? Sometimes what will happen is

that we stop for a scene or two to do a bunch of jokes about toast or something, and you go, ‘This doesn’t have anything to do with the story’” (1999:153).

Scene 4 foregår i resepsjonen og varer i ca. 0.10 min. (3.25 min.). Sitatet ovenfor er spesielt gyldig for denne scenen. Alma vil ikke svare telefonen som ringer da Mia kommer inn, sannsynligvis fordi Alma også prøver å være ”naturlig”. Mia tar derfor telefonen og sier: ”Ja, det er Sodoma, [hun gir telefonen til Alma] her har du Gomorra”. Denne replikken, som egentlig er hele scenen, er uforståelig for handlingen. Hvis den da ikke skal si noe om Mias sinnstemning, men den reflekteres i så tilfelle ikke i begynnelsen av neste scene. Man kan bare spekulere i om noen synes dette var en morsom replikk som burde få plass et eller annet sted, som Smith skriver: ”Good comedy writing is seamless rather than forced. Humorous situations should flow naturally from a story; they should not feel like a detour because the writer was desperate to cram in a few extra jokes” (1999:19).

Scene 5 foregår i teatrets oppholdsrom og varer ca. 1.15 min. (4.40 min.). Den begynner med denne dialogen:

Mia: Hei folkens, klare til dyst?

Alle: Heiiiiii

Mia: Er det noe galt, synes dere virker litt sånn...

Norli: Galt, nei tvert imot.

Nico: Veldig tvert imot og.

Norli: Utrolig tvert imot, det er så tvert imot at det halve kunne vært nok.

Tina: Jeg kan faktisk aldri huske det har vært så fint jeg, ikke siden jeg var liten, da var det egentlig enda finere, da var det sånn stille og rolig og tvert imot fint.

Norli: Det holder Tina.

Tina: Du skal alltid kritisere meg, jeg gjør så godt jeg kan jo.

Norli: Det var ingen KRITIKK! (Alle reagerer)

Scenen baserer seg fremdeles på at de andre er naturlige overfor Mia, derav denne innledningsvis absurde dialogen. Setupen leder mot poenget, nemlig bruken av ordet *kritikk*, og bygger således mot en avlutning. Problemet blir at vi vanskelig tror på denne situasjonen, verken i dialog eller handling. Alle spiller troskyldige på en svært overdrevet måte, men det må kunne hevdes at hvis denne situasjonen skulle vært troverdig og sannsynlig innenfor denne serien, så måtte Mia ha gjennomskuet dem øyeblikkelig og kommentert den sterkere. Dette belyser et av hovedproblemene for serien, vil jeg hevde, nemlig at rollefigurene ikke er troverdige. Jerry Rannow skriver at: ”TV comedy ideas must be IDENTIFIABLE to all of us. They must elicit a reaction of ‘Oh, sure that happened to me’ or that COULD happen to me”

(1999:19). Men disse innledende scenene får en til å tenke at dette tror man ikke på, om noen hadde oppført seg og snakket slik som Nico, Norli og Tina gjør så ville den åpenbare reaksjonen vært å kommentere dette og eventuelt prøvd å skape humoren fra det perspektivet.

Scene 6 er i resepsjonen og har en lengde på ca. 0.15 min.(4.55 min.). Alma snakker i telefonen, tydeligvis med den omtalte kritikeren som vil ha billetter til Mias show.

Scene 7 foregår i teatrets oppholdsrom og varer i ca. 0.45 min.(5.40 min.) Denne scenen er en direkte fortsettelse på scene 5. (Som man også så i *Nr.13* men ikke i *Mot i Brøstet*. Scenene spiller seg vanligvis ut i sitcom.) Mia, som hittil har vært ganske uberørt av kritikken, blir forbannet fordi det fremkommer at kritikeren ikke har sett showet hennes:

[...]

Mia: Ja, er ikke han anmelder?

Nico: Jo, men det var ikke en anmeldelse, det var en kommentar. Det er veldig viktig å skille mellom anmeldelse og kommentar. Den lille spissformulerte kommentar er på mange vis den moderne kulturjournalistens...

Mia: (avbryter) Men han har jo ikke sett det. Han kan holde kjeften sin igjen kan han! (Mia går, Alma kommer inn.)

[...]

Alma: Det ringte en som skulle ha fribillett til i morgen.

Norli: Hvem er det som skal ha fribillett nå da?

Alma: En kritiker.

Norli: Ja, hvem av dem?

Alma: Han med navnet.

Norli: Han med navnet, akkurat, ja så fint da, klart og presist som vanlig.

Tina: Brunke

Alma: Mer! (til Tina som heller kaffe i koppen hennes)

Narrativt kan man si at spenningen øker ettersom Mia er forbannet på kritikeren. Men denne konflikten er mellom Mia og en forløpig abstrakt karakter og er således noe vanskelig å ta inn over seg. Alle de andre karakterene støtter tilsynelatende Mia. Hvem er motkraften?

Forøvrig bruker man halve scenen på å fortelle oss noe vi allerede har gjettet oss til fra forrige scene, nemlig at det var kritikeren som ville ha fribillett. Siste delen av scenen er således noe uforståelig. Kanskje er det meningen at man ved hjelp av et enkelt ordspill prøver å tyne en svært tynn vits ut av navnet til kritikeren; Brunke/ronke. Men dette er uklart fordi det er utydelig hva Tina egentlig sier.¹²⁷ I første delen av scenen derimot snakker Nico om

¹²⁷ Det er flere steder i denne serien at det er vanskelig å oppfatte det som sies, for eksempel Chris' replikk i scene 18 av denne episoden. Dette er ikke et stort problem selv om det tidvis også forekommer i både *Nr.13* og

”kommentarer” og ”anmeldelser” som faktisk har et potensial i seg til å være en morsom replikk, men han får ikke komme til poenget. Vi blir presentert for en setup men ikke en forløsende punchline. Punchlinen blir hengende i løse luften.¹²⁸ Hva er det den moderne kulturjournalisten gjør? Dette kan man bare lure på i replikken over. Man må derfor være tydelig på hva som sies. Hvis ikke er det sannsynligvis bedre å ta det bort. Sol Saks forklarer det slik:

”Clarity and simplicity are, again, desirable in all writing, but necessary in comedy. They are crucial ingredients because in comedy you *must* have your audience’s undivided attention. If they puzzle over a word or thought ever so slightly, if they are distracted by an unnecessary word or phrase, you lose their concentration and the temperamental comedy disappears in a huff. [...] The best comedy has precision, which, put simply, is the exact word in its proper place” ([1985] 1991:31-2).

Scene 8 finner sted på Norlis kontor og varer i ca.0.55 min. (6.35 min.). Denne scenen konkluderer med at Norli motvillig innrømmer at han er enig at Mia ”bare spiller på sex”. Men han er ikke imot at hun er på denne måten, snarere tvert imot.. Han vil, kan vi anta, at hun skal spille på sex fordi det vil selge flere billetter på teatret. Dette ville vært i hans og teatrets interesse. Han kunne således vært i opposisjon til Mia og man kunne fått en spenning i scenen. Men slik er det ikke. Han er ingen antagonistisk kraft Det er fremdeles en enigma mellom henne og en ikke synlig kritiker, selv om man også forstår at problemet er i henne selv. Hun tar kritikken til seg og skal sannsynligvis kjempe mot seg selv. Det kan derfor hevdes at Mias problem vokser.

Men det som er mest påtagelig i denne scenen er Norlis fumling med en stiftemaskin. Smith skriver at:”Funny actions can take the form of an actor doing *stage business* while performing in a scene. Meaning, an actor might fiddle with something or perform an amusing physical action, both to get a laugh and to help define his character (1999:64). Hvilket er det som skjer i denne scenen. Norlis fumling sier mye om hans karakter; usikker og klossete. Men det som gjør at dette ikke fungerer særlig humormessig er igjen at det ikke kommenteres, og at det derfor ikke fremstår som troverdig. I *Mot i Brøstet* er det mye av denne typen fysisk humor som bl.a. Nils søling med mat, men som vi tror på. Dette gjør Karl hissig og sur slik at en konflikt oppstår, som så utløser latter hos publikum. I *Seinfeld* gjorde Kramer spastiske øvelser hver gang han kom inn i leiligheten til Jerry. Jerry fant dette besynderlig, selv om

Mot i Brøstet. Men det er påfallende at det svært sjelden forekommer diksjonsproblemer i amerikanske serier og at det derved tidvis er lettere å oppfatte hva som sies på engelsk enn på norsk.

¹²⁸ Slike uforløste replikker forekommer flere steder både i serien og i denne episoden. For eksempel i scene 1, 5 og 7 er det replikker som avsluttes med:... Det kan være på sin plass å minne om det gamle Hollywooduttrykket: ”If it ain’t on the page, it ain’t on the stage” (Field, 1994:xi).

reaksjonen hans som oftest var den underspilte; han hevet knapt nok på øyenbrynet. Men publikum oppfattet at han reagerte. Publikum kunne dermed forsterke kommentaren ved å le av Kramers egentlig uforståelige spasmer. Men i denne scenen sier Mia ingenting om Norlis fumling, selv om hun ellers fremstår ganske realistisk. Det er heller ikke et publikum i studio som kan kommentere dette ved å le. Det er en tilsynelatende realistisk setting, men med rollefigurer som fremstår svært lite realistiske. Norli er ikke troverdig og det er vanskelig å tro på ham som en ”virkelig” person. Jeg kommer tilbake til dette. Nielsen skriver dette om det å (vanligvis) skulle spille for to publikum i en komiserie:

”This performing on two stages is like tightrope walking, because it is the balance between the two stages that makes the difference, and it is possible to fall down on either side. If the acting is too ‘realistic’ the series easily loses the comic mood, while an exaggeration on the second stage easily loses the comic edge and instead looks foolish and insane” (2001:103).

Dette er en beskrivelse av både Mias og Norlis spill i denne scenen.

Scene 9 foregår i oppholdsrommet og varer i 0.45 min. (7.20 min.) Nico referer til kritikken av Mia og forklarer Tina og Alma at selv *Bibelen* er spekulativ.”Og Eva og eplet er ikke det spekulativt?” spør han, mens han holder to epler foran seg som kvinnebryst. Han røper også for Mia at kritikeren skal se showet hennes neste dag. Problemet til Mia øker altså ytterligere, fordi hun er bekymret for hva kritikeren vil si.

Scene 10 foregår utenfor teatret og varer i ca. 0,13 min. (7,33 min.). Moren til Mia bryter seg inn på teatret ved å dirke opp låsen med en strikkepinn (eller noe lignende). Dette er også en eksposisjonsscene; den bringer moren til teatret. Hvorfor hun bryter seg inn er uklart, kanskje skal det si noe om hennes geskjeftighet.

Scene 11 finner sted i oppholdsrommet og varer i ca. 1.37 (9.10 min.). Norli, Nico, Tina, Alma og Mia snakker om kritikeren og er bekymret for hva han skal skrive om Mias forestilling. Antageligvis er de bekymret for å få en dårlig kritikk fordi det kan påvirke billettsalget. Dette er i kontrast til Norlis påstand i scene 8 om at sex faktisk selger. Men Mia tar kritikerens kritikk til seg, til tross for at han enda ikke har sett showet hennes, og bestemmer seg for at: ”I morgen er showet sexfritt.” Opp til dette punktet har Mias problem vært en påstand om at hun har et problem, at hun er for sexy. Hun har så langt ikke foretatt noen handlinger i forhold til problemet. Problemet har utviklet seg uten hennes medvirkning. Men nå gjør hun for første gang noe som påvirker problemstillingen. Dette er et *vendepunkt* (*turningpoint*) i historien. Mia skal nå gå fra å være sexy til å være usexy. Men det kan også

sees på som historiens egentlige problem, ettersom Mia nå har et klart mål hun skal prøve å nå.

Det som også skjer i denne scenen, er at de andre karakterene lurte på hvordan moren til Mia kom seg inn på teatret. Hun sier ikke noe om at hun har ”brutt seg inn”, hun bare smiler underfundig. Selve presentasjonen av innbruddet i scene 10 var således det morsomme poenget i seg selv, det var en punchline. Men i likhet med Norlis fumling med stiftemaskin virker den både umotivert og poengløs.

Scene 12 foregår utendørs i en gate og varer ca. 0.17 min. (9.27 min.). Man ser en bil komme kjørende og hører Tinas stemme som voiceover.

Scene 13 foregår i Mias bil og varer ca. 0.43 min. (10.10 min.). Mia har tatt til seg kritikken, både fra kritikeren og moren sin. Hun er således redd for ikke å bli tatt alvorlig, mens Tina prøver å trøste. Denne sekvensen har liten narrativ fremdrift, man føler ikke at problemet hennes i særlig grad eskalerer.

Scene 14, 15 og 16 er en sekvens som foregår i Mias leilighet. Den varer i ca. 0.45 min (10.55 min.). Man ser Mia som prøver å skrive noe usexy materiale, noe hun ikke får til. Hun ringer til slutt, midt på natten tydeligvis, til Norli. Han lurte på hva klokken er og hun sier at hun ikke vet det. Dette er punchlinen i scenen. Man ser at hun sliter med problemet sitt, men det fremstilles helt uten dramatikk. Dette er enda en eksposisjonsscene.

Scene 17 foregår i Tinas kostymerom og varer i ca. 0.52 min. (11.47 min.). Mia forteller Tina at hun skal kvitte seg med alle de sexy kostymene, og istedenfor: ”Skaff meg et antrekk som viser sangglede, frisk luft og sunne verdier.” Mia forteller oss at hun er frustrert i forhold til problemet sitt, men det vises i liten grad i handlinger. Det er hele tiden påstander, på samme måte som de åtte første scenene hevdet at Mia var for sexy uten at vi som seere nødvendigvis fikk et inntrykk av det. Det kan være på sin plass å minne om en annen gammel Hollywoodfrase: ”Play it, don’t say it” (Smith, 1999:119). Istedenfor blir punchlinen i denne scenen at Tina svir noe tøy med strykejernet. Dette er det som skal sende oss leende ut av denne scenen, men det blir bare nok et påklistret humorelement.

Scene 18 foregår på en kafe og varer ca. 0.58 min. (12.45 min.). Mias eksmann Chris skal ta en forretningsforbindelse, ”Tore fra Singapore”, med på showet hennes. Chris har skrytt av hvor sexy norske damer er, og Mia spesielt. Mias problem øker således ytterligere. Hun har nå et slags dilemma. Skal hun tekkes kritikeren og moren som mener hun er for sexy og således gå mot sitt eget mål, eller skal hun hjelpe Chris som vil at hun skal *være* sexy og således oppgi sitt mål?

Scene 19 foregår i Norlis kontor og varer i ca. 0.50 min.(13.35 min.). Norli forteller Nico at han skal skrive en ”kjønnsløs” monolog for Mia. Scenen avslutter med replikken:”Nico, vet du om et ord som rimer på karbondioksyd?” Man kan anta at Norlis innblanding kan komme til å løse Mias problem om ikke å være sexy. Men hvorfor gjør han det? I scene 1 fikk vi vite at alle kritikkene bortsett fra Brunkes (som for øvrig ikke var en kritikk, men en kommentar) var gode. Norli vil altså hjelpe Mia med å bli usexy for å tekkes en kritiker.

Scene 20 foregår i gangen og på kostymerommet og varer i ca. 1.45 min.(15.20 min.). Mia blir opprørt da hun oppdager at Alma og Tina har tatt henne på ordet og kvittet seg med hennes sexy klær. Men innser at dette må gjøres om hun skal lykkes i sitt forsett om å være usexy. Scenen avslutter med at Tina viser frem en usexy kjole.

Scene 21 foregår på revyscenen og varer i ca. 2.40 min.(18.00 min.). Mia øver på *Edelweiss* og andre usexy sanger med Tina som oppgitt tilskuer. Chris kommer med ”Tore fra Singapore” og sier at Mia kan ikke svikte ham nå. Hun må være sexy.

Scene 22 foregår på Norlis kontor og varer i ca. 0.40 min.(18.40 min.). Norli har laget en usexy tekst, som Mia påper ikke er morsom:

- Norli: Dette er kanskje ikke så morsomt, men må alt være det? Fest og moro. Morer vi oss ikke til døde alle sammen? Er ikke det vårt egentlige problem som jeg, som jeg, setter fingeren på her?
- Mia: Altså jeg tar ikke i den teksten med ildtang engang.
- Norli: Prøv den ihvertfall.
- Mia: Den finnes jo ikke scenisk.
- Norli: A, a, a, a. Ikke det! Hva står det der da?
- Mia: Fremføres av Mia utkledd som klovner.
- Norli: Er ikke det scenisk så vet ikke jeg. Dessuten er klovner poetiske og de kan gråte.
- Mia: Ikke når de snakker på rim om natur og miljø.

Denne teksten er heller ikke særlig morsom kan det hevdes, selv om den har en punchline. Men man forstår at Mias problem tilspisser seg. Det er tydeligvis ikke så lett for henne å være usexy.

Scene 23 foregår på revyscenen og varer i ca.0.50 min.(19.30 min.). Norli i klovneantrekk deklamerer sin tekst. Mia og Tina ser på. Mia ler oppgitt. Han forlater scenen i sinne mens hans tar av seg klovneantrekket og blir stående i underbuksen og si:”Jeg er et dypt alvorlig menneske Mia, og jeg krever respekt.” Denne scenen er åpenbar i sin inkongruens; det handler om en klovner som vil bli tatt på alvor. Hvorfor fremstår det da ikke som morsomt? Sannsynligvis fordi det ikke har noe med historien å gjøre. Dette er enda et innslag som

pådyttes historien, på lik linje med stiftemaskin, strikkepinner og sviende strykejern, istedenfor at handlinger vokser frem av historien.

Scene 24 foregår i billettluken og varer ca. 0.30 min.(20.00 min.). Kritikerens Brunke kommer for å hente billetten sin. Alma sier at han har skremt Mia. Han forstår selvfølgelig ikke hva hun snakker om. Først i denne scenen, mer enn 2/3-deler ut i episoden får vi for første gang se episodens antagonist og da i en helt humoristisk uddramatisk scene. ”Nå forstår jeg vist ikke riktig,” sier Brunke. Det er det mulig seerne også spør.

Scene 25, 26 og 27 er en sekvens som foregår på scenen og i teatersalen. Sekvensen varer ca.4.50 min.(24.50 min.). Mia synger *Edelweiss* i den usexy kjolen. Chris og ”Tore fra Singapore” er forundret, Mias mor er rørt og Brunke sitter og sover. Tina og Alma forteller Mia, bak scenen, at Brunke sover. Hun er fortvilet og forstår at noe drastisk må gjøres. Hun kaster derfor av seg den usexy kjolen og gjennomfører neste nummer i nettingstrømper. Brunke våkner og publikum klapper og er fornøyd fordi hun er sexy. Dette er episodens dramatiske høydepunkt, Mia forstår at hun må være sexy. Mias sangnummer er for øvrig et fast innslag i hver episode.

Scene 28 foregår utenfor teatret og varer ca. 0.10 min.(25.00 min.). Alma sitter og røyker og hører på applausen.

Scene 29 er avslutningen på sekvens 25, 26, 27 og varer ca. 0.30 min. (25.30). Mia avslutter forestillingen med å si:”Og jeg for min del, jeg spiller ikke på sex. Det har jeg faktisk aldri gjort, jeg bare er!”

Scene 30 foregår i Mias garderobe og varer ca. 0.40 min. (26.10 min.). Mia og Tina er fornøyd med forestillingen. Det er også ”Tore fra Singapore” som får et kyss av Mia. Men Chris er ikke helt fornøyd:

Chris: Han [Tore fra Sinapore] spurte om alle norske jenter var som du [Mia]. Så jeg svarte ja.

Tina: Da ble han vel glad?

Chris: Veldig glad. Han truer med å legge ned hele bedriften og flytte til Norge.

Dermed blir det tydeligvis ikke noe av Chris’ forretningsplaner i Asia. Dette er i samsvar med hans karakter som en som alltid ser ut til å mislykkes i sine forretningsplaner.

Scene 31 foregår utenfor sceneinngangen og varer ca. 0.20 min. (ca. 27.10 min.) Brunke takker Mia for en fin forestilling og inviterer henne på en drink. Men hun sier nei takk. Dette er det første møtet mellom Mia og episodens antagonist og symptomatisk for serien foregår det helt uten dramatikk. Hun er fornøyd og han er fornøyd. Denne scenen er forøvrig en *tag*-scene som kommer etter 0.40 min. med rulletekst og en tekstplakat for NRKs

øvrige programmer denne kvelden. Vanligvis er dette en ”tull og tøys scene” men her er den viktig for episodens resolusjon. Symptomatisk for *Mia* er den også helt uten humor.

Denne episoden forholder seg narrativt til Marcs sitcomformel ved at den kommer tilbake til utgangspunktet ([1989] 1997:190). Mia starter med å være sexy og det er hun også i slutten av episoden. Det foregår således ingen forandring på serienivå. Dette er som forventet i en komiserie og i henhold til konvensjoner. Spørsmålet er i hvilken grad hun gjennomgår en forandring i episoden, som hun bør gjøre i henhold til Chatmans krav til struktur ([1978] 1980:20-21). Hun *prøver* å gjennomgå en forandring innenfor episodens fortelling. Men hun er ikke på noe tidspunkt egentlig usexy.¹²⁹ Selv om Mia fra scene 11 har en klar motivasjon om ikke å være sexy og dette styrer hennes handlinger frem til scene 27 får man ikke en følelse av at det strammer seg til for henne. Det virker som om hun bare beveger seg gjennom historien nærmest uten å bli påvirket av det som fortelles. I kontrast til for eksempel Frasier som også er i kamp med seg selv men hvor problemene alltid øker fra scene til scene. Kanskje kan dette ha noe å gjøre med at i den serien konkretiseres Frasers problemer gjennom andre karakterer, slik at man får en kamp mellom karakterene. Men det er ikke tilfelle i *Mia*. Karakterene rundt henne står ikke mot henne, de er kopier av hennes egne følelser i øyeblikket og dermed blir det ikke noe dramatisk. Mia avleverer sine replikker og de andre tar passivt imot dem, eller Mias mamma kritiserer Mia og hun tar passivt imot. Heller ikke er Brunke en verdig opponent. Hele historien baseres på ham, men han får ikke delta i konflikten. Han er en statist, istedenfor Mias motstander. Smith skriver:

”Stories come from conflict between people, which makes a dramatic opponent - half of said people - a very important character. If you are going to tell a juicy, compelling story, and the opponent is a visiting character, that opponent should be as as powerful, or even more powerful than, the series regular who is featured in the story. Otherwise there isn’t much of a story to tell [...]” [1999:107].

Episodens åpenbare problemer er som i *Mot i Brøstet* og *Nr.13*, det finnes en idé til en god historie men måten den blir fortalt på gjør at den ikke fremstår som en interessant historie. Irwin R. Blacker skriver:”Plot is the frame upon which the basic idea of the script is hung, the substructure of the whole” (1986:16) (min understrekning). Det å ha problemer med å være for sexy høres unektelig ut som en mer interessant narrativ idé enn det å skulle bli kvitt en kommode eller noen møll som i de to andre seriene. Men i *ep. 2, Kritikeren* fremstår det ikke slik, denne ideen blir fremstilt på en uinteressant og lite involverende måte for seerne. Robert McKee skriver:”To PLOT means to navigate through the dangerous terrain of story and when

¹²⁹ Dette under forutsetning om at man aksepterer påstanden at Mia Gundersen faktisk *er* sexy.

confronted by a dozen branching possibilities to choose the correct path” (1997:43). I *Kritkeren* velger man, som jeg har forsøkt belyst over, feile løsninger. Dette i kontrast til *Mot i Brøstet* som ofte klarer å fylle en dårlig historieidé med en god fortelling, ettersom man klarer å generere latter ved humoristiske situasjoner på en måte som vi ikke opplever i *Mia*.

Episode 3 av *Mia* handler om at moren til Mia prøver å spleise henne med Roald, den enfoldige tremenningen hennes fra østfold som er ”god for 10 millioner”. Mia mottar innledningsvis masse roser som det lukter sild av (sic) fra en ukjent beundrer som i scene 6 viser seg å være Roald. I scene 11 frir han til henne, men hun vil ikke såre ham og sier at hun allerede er gift. I scene 13 overlater Mia Roald til Tina ettersom hun er: ”Så singel at det singler.” I scene 16 kysser Mia Nico uten å fortelle ham at det er for å lure Roald til å tro at de er gift. Scene 19 er episodens kilmaks hvor Mias bløff om at hun er gift avsløres. Resolusjonsscenene 21,22,23 viser at Mia trøster Nico, at Norli sovner ved bordet og at Tina neste morgen følger Roald til bussen.

Denne episoden har en strammere struktur enn den forrige fordi Mias handlinger får konsekvenser. Hun lyver for å unnsnippe Roald, *det* er hennes motivasjon i denne episoden. Men i motsetning til den tidligere nevnte *Frasier* episoden hvor Daphne også lyver om at hun er gift og ender opp med å lure seg selv, ender Mia opp med å såre Nico. Hun lærer således muligens en lekse men uten at det potensielt komiske i dette fremkommer og uten at det er nok fokus på dette aspektet av historien. Det er ikke noen finurlig avslutning på episoden når den vender tilbake til sin begynnelse.

Begge disse *Mia*-episodene har strukturproblemer. Det er for mye som er dramatisk uvesentlig som pådyttes fortellingen. Spesielt er det at dialogene mellom karakterene, som skal drive handlingen fremover, virker som digresjoner. I scene 11 for eksempel, snakker moren til Mia om hvordan hun var som ungdom, noe som kan ha en tematisk sammenheng med hvordan hun er blitt en sexy voksen kvinne, men det fremstår som et påheng. Det samme er tilfelle med Nico i scene 9, hvor han snakker om det spekulative, men dette kommer ikke inn i fortellingen, det blir liggende på siden. I kontrast til Phoebe i *Friends* eller Cliff Clavin i *Cheers* som er en oppkomme av digresjoner og malaproposer, men hvor dette blir en integrert del av fortellingen. Men mest av alt fremstår dialogene slik de er referert over, som ikke gjenkjennelige samtaler mellom mennesker. Dermed forsvinner også illusjonen som er nødvendig for at man som seer skal bli involvert i det som skjer. Palmer skriver at: ”[T]he intention to joke is not enough for a joke to occur; it must also be understood and permitted, otherwise it may fall flat or be regarded as childish or offensive” (1994:177). Det er noe av dette som fremkommer i gjennomgangen av *Mias* narrative struktur. Vi tror verken på

historien som fortelles eller rollefigurene i den, dermed forsvinner illusjonen som skal til for at de komiske innslagene skal ha en gjennomslagskraft, eller bli tillatt av oss seere å fungere. Istedenfor er det sannsynlig at seerne vil oppfatte det som vises som fornærmende eller pinlig, ikke fordi det er obskønt, politisk ukorrekt eller banalt, men fordi det ikke er genremessig troverdig. Dermed forholder vi oss likegyldig til det.

4.3.2 Setting og seriens og episoders narrative premiss

Hva handler så *Mia* egentlig om? NRK presenterte serien sin slik: ”Mia er historien om artisten og privatmennesket Mia. Mens hun som artist er kynisk, hemningsløs, selvsikker og giftig, er den private Mia rotete, ensom og medfølende. Hun frykter hun vil ende opp alene, ikke vakker, ikke anerkjent. For Mia er 40 og begynner å bli kroppsfixsert og telle rynker.”¹³⁰ På bakgrunn av denne informasjonen kan man bli ledet til å tro at serien vil handle om at Mia føler alderen presse på og noe desperat prøve å finne seg en partner, at dette er seriens enigma.

Dette er premisser som for eksempel finnes i *Murphy Brown*. Hun er som nevnt en vellykket tv-reporter med en svært giftig tunge, men hun har også hatt et alkoholproblem og hun er ensom. Hun har ikke noe liv utenom jobben. I dette ligger det store konfliktmuligheter både i henne selv og mellom henne og andre karakterer. I *Sex and the City* er det et enda større fokus på karrieremessige vellykkede kvinners søken etter kjærlighet og en partner. I sin søken forbruker de svært mange menn. Dermed blir det konflikter mellom kvinner og menn, mellom venninner og i dem selv.

Men ikke noe av dette er i særlig grad synlig i *Mia*. I hvert fall ikke som et stadig tilbakevendende problem som forsøkes løst i hver episode. Bortsett fra i *Ep.6, Horoskopet*, hvor Mia har forventninger om å treffe tre menn, er det lite snakk og handling fra hennes side om å skaffe seg en mann. I *ep.3*, er hun ikke interessert i morens planer om å spleise henne med tremenningen Roald. Hennes påståtte desperasjon kommer ikke til uttrykk i serien. Det samme kan sies om hennes påståtte kynisme og giftighet, som muligens kan indikere divanykker, men dette vises heller ikke. Istedenfor fremstår hun jevnt over som en ukomplisert og omgjengelig person, som en jordnær ”jente” snarere enn en diva. Selvfølgelig kan hun tidvis være ubetenksom, som man så i *ep.3* hvor hun såret Nico, men det er ikke et signifikant trekk ved hennes personlighet slik som med Roger i *Nr.13*. Spørsmålet som da

¹³⁰ nrk.no 03.01.2003

reiser seg er, hvor ligger premissene for konflikt i denne serien og hvordan skal humoren skapes?

Om vi går tilbake til det spørsmålet som manusforfattere anbefaler at man begynner med og spør: ”Hva om man lager en komiserie som foregår i kulissene på en revyscene?” Da virker dette som et konsept som kan pirre nysgjerrigheten, men det må følges opp med et spørsmål om hva som skal skje der? *Hva så?* Men det ser ikke ut til å ha blitt gjort med *Mia*. Denne serien introduserer en interessant arena for en komiserie, men den klarer ikke å utnytte settingen. Det kan hevdes at *Mia* handler om hvorvidt hun klarer å få til showet sitt til å fungere eller ikke, men dette er ikke tydelig nok definert. Muligens fordi problemene blir værende i henne selv hele tiden istedenfor at for eksempel Norli, i en for teatrets økonomisk hensikt, presser henne til å skulle gjøre ting hun egentlig ikke vil. Dette kunne for eksempel blitt gjort i *ep.3* istedenfor å gå en lang omvei om en kritiker som forblir en nærmest abstrakt karakter, istedenfor en konkret rollefigur som Mia kunne kranglet med. *Ep.1* av *Mia, Premierer*, handler om at Mia skal ha premiere på sitt nye show. I begynnelsen av episoden øver hun på et nytt sang- og dansenummer da hun snubler, og det blir, noe forenklet, episodens enigma. Vil hun bokstavelig talt holde seg på bena eller ikke. Men det er lite konflikt med de andre karakterene.

Dette i kontrast til for eksempel *The Muppet Show* (1976-81) som også foregår ved og på en revyscene og klarte å skape humoristiske konflikter ved å utnytte sitt tydelige narrative premiss, nemlig at frosken Kermit i hver episode hadde store problemer med å få stablet showet på bena: ”Kermit presided over a half-hour chaos each week as the desperate emcee and manager of a theatrical troupe of shaggy animals, monsters, and even humanoid screwballs who seemed to turn every big production number into a shambles” (Brooks og Marsh [1979] 1999:691). Hans problemer var ofte begrunnet i at stedets diva, Miss Piggy, satte seg på bakbena. Hennes frustrasjoner derimot, var ofte basert på en annen gjennomgående spenning i serien, nemlig at hun var forelsket i Kermit. Dette skapte en ekstra dimensjon for humoristisk konflikt, ofte forbundet med at hun var sjalu på andre kvinnelige gjester i showet. Konfliktene var således åpenbare mellom rollefigurene, selv om de alltid fant tilbake til hverandre i den metaforiske showfamilien.

Med bakgrunn i NRKs beskrivelse av Mia kunne det også vært en mulighet for at man for eksempel hadde prøvd å fremstille henne som en sexy diva/usikker 40-åring, som en som er glamorøs på scenen men ikke på baksiden av fasaden. Eller hun kunne vært en varm omgjengelig person på scenen og det motsatte bak scenen, eller omvendt. Komiserien *The*

Larry Sanders Show (1992-1998) baserte seg på en slik idé, den ga seerne et oppdiktet, men troverdig innblikk i hva som forgår på baksiden av showbusiness:

“The series broke television comedy ground with its novel concept: a sharp-eyed parody of life at a late-night talk show, in front of and behind the cameras. It stars Garry Shandling [...] as “Larry Sanders,” a neurotic late-night television host who is constantly attempting to keep control over his staff of strong personalities. [...]Late-night viewers can finally get their share of corporate nastiness, egotistical celebrities and the bitter fallout of failed office romances.”¹³¹

En slik tilnærming åpner også opp for det selvrefleksive og det intertekstuelle. *Mia* handler om artisten Mia spilt av artisten Mia Gundersen, men denne koblingen fremtrer ikke. Mia kunne like gjerne blitt gitt et annet rollenavn i denne serien, fordi man aldri blir pirret av om det som vises kommenterer den virkelige Mia.

For eksempel den norske humorserien *Endelig Fredag* (2002) utnyttet dette aspektet, ved at virkelige kjendiser som Arne Hjeltne og Thomas Giertsen opptrådte i et fiksjonelt talk-show som fiksjonerte utgaver av seg selv. Giertsen fremstod med potensproblemer som en tydelig harselas med sitt eget image som kvinnebedårer, mens Hjeltne var en kokainsniffende drittsekk (Tjoflaat Nygaard 2002:23). Men *Mia* sier lite om Mia Gundersen. Ikke det at det er et krav, men det kan hevdes at tittelen på serien inviterer til dette og derfor antyder en vinkling som ikke innfris. Selv om Mia i ep.7, *Mediemamma*, er indignert fordi moren hennes går til *Se og Hør* for å fortelle at Mia har glemt bursdagen hennes, blir det ikke vridt nok på til at *det* fremstår som morsomt.”Mamma, jeg har vært så mange ganger i det derre bladet der at det er ikke noe å trakte etter,” sier Mia. Ja vel, hva så? Ironien, hvis det er det som er ment med dette, fremkommer ikke. Mia Gundersen, Norges mest kjente og medie-kåte blondine, som i virkeligheten fikk bryllupet sitt sponset av *Se og Hør* i en nasjonal mediebegivenhet, fremstår i beste fall uklar og i verste fall selvhøytidelig og umorsom. Det kunne man i hvertfall ikke si om Giertsen som i *Endelig Fredag* lå og gråt i den kvinnelige tv-reporterens armer fordi han ikke fikk ereksjon (Ibid).

Mulighetene er mange for hvordan *Mia* kunne ha brukt sin setting og sine karakterer, men beklageligvis fremkommer dette ikke. *Mia* viser tvert imot en Mia som vi kanskje ikke gjenkjenner. Selv om tankene tydeligvis har vært der (ettersom serien i det hele tatt har blitt laget), men den mangler et åpenbart fokus. Det blir ikke etablert et tydelig dramatisk premiss for serien, det finnes ikke et tilbakevendende problem som hele tiden må forsøkes løst. Dette forventer vi i en komiserie og er således et brudd med genrens konvensjoner. Vi oppfatter

¹³¹ <http://www.sonypictures.com/tv/shows/thelarrysandersshow/tvindex.html>

ikke hva som er Mias motivasjon i serien, hva som er hennes mål, eller i det hele tatt hvem hun er? I motsetning til *Mot i Brøstets* rollefigurer, som i det minste i utgangspunktet hadde et mål om å skaffe seg penger og komme seg ut av arbeidsledigheten, er det med Mia, som med Roger i *Nr.13*, uklart hva de egentlig vil oppnå. Men Roger er i motsetning til Mia en svært tydelig rollefigur, vi oppfatter at han er en lat, kverulerende unnasluntrer men med et hjerte av gull.

I *ep.2* av *Mia* prøver de andre ved teatret innledningsvis å holde den dårlige kritikken skjult for Mia. Dette kunne vært forståelig om Mia var en diva som ikke tålte kritikk i noen form, som en Miss Piggy, men Mia fremstår som den mest avbalanserte av dem alle. Dette gir ikke grobunn for konflikt. Det var det heller ikke i denne scenen, og ble derfor forsøkt pådyttet situasjonen. Man burde kanskje heller prøvd å utnytte denne påtatte uvitenheten, om den dårlige kritikken som skal holdes skjult, på en mer finurlig måte.

Dette ble for eksempel eksemplarisk gjort i *ep.111* av *Friends*. Joey og Phoebe finner ut at Chandler og Monica er et par, men de later som de ikke vet noe og forsterker det komiske ved å gjøre tilnærmelser til Chandler og Monica, for at de skal røpe seg. De blir først beflippet, men de finner så ut at Joey og Phoebe vet om deres forhold. De reverserer derfor problemstillingen ved å late som de er interessert i Joey og Phoebes tilnærmelser, ergo forsterker problemet og det komiske potensialet seg. De to som opprinnelig skulle late som ingenting og være naturlige, har fått problemet tilbake i en forsterket utgave, ved at de to som man opprinnelig skulle oppføre seg naturlig overfor er de som nå pretenderer å være naturlige. Men i *Mia* blir denne påtatte, ikke troverdige, uvitenheten bare oppløst ved at Mia sier at hun har lest kritikken. Ja vel, hva så? Hvor ble dramatikken av?

Nico er forelsket i Mia. Dette er en potensielt interessant konflikt. Den unge produksjonsassistenten er betatt av den (nesten) dobbelt så gamle stjernen i showet. Men denne aldersforskjellen fremkommer ikke tydelig nok, fordi Mia i sin væremåte og sin bekledning virker mye yngre. Hun fremstår ikke som en moden dame som febrilsk prøver å virke yngre. Slik Murphy Brown gjorde i en episode da hun skulle på date med en fjorten år yngre mann, hun overkompenserte totalt i klesstil slik at: "She looks about twelve" (Alley og Brown, 1990:154).

Men mest av alt kommer vi aldri nok innpå dette mulige dramaet mellom Mia og Nico til at det blir interessant. Det er forutsigbart og det er overfladisk. *Ep.3* viser noe av dette forholdet. Mia lyver for tremenningen Roald og sier hun er gift med Nico og han tror derfor at hans følelser for Mia endelig blir gjengjeldt. Selv om Mia i sc.21 unnskylder seg og sier at hun ikke mente å såre Nico og at han er en god kysser, er dette for lite for sent og heller ikke

særlig morsomt. Dette mangler troverdighet, det oppstår fra intet og forsvinner samme veien. Nico stiller i sc.20 med lommen full av kondomer og tror han skal få ha sex med henne, noe som kunne skapt en vanvittig situasjon for Mia, men dette komiske anslaget blir avsluttet uten noen dramatisk vri. Dvs. Nico kaster kondomene til Roald, og Tina spør om dem: ”Hva er det for noe?” Det er det samme vi som seere lurte på både om henne og om serien.

Larsen skriver vedrørende *Holms* at: ”[Sitcom-] genrens evne til å fange opp og behandle komisk aktuelle ideologiske konflikter har vært og er fundamentet for genrens langvarige popularitet i USA. Kvinnerollen i *Holms* derimot begrenser seriens aktualitet, og dermed identifikasjons-mulighetene for en viktig gruppe tv-seere” (2003:134). Hva skal man da si om Tina? Mia fremstår idet minste som en rollefigur som vi kan tro på, som en virkelig person, om enn uklar og uinteressant. Derimot kan det virke som Tina og Norli er kommet inn i feil serie. Disse to karakterene har en spillestil som gjør at de fremstår uten troverdighet; de bryter *Mias* realismeparadigme totalt. Det finnes ikke oppegående mennesker som snakker og oppfører seg slik som dem gjør, om man ser det i forhold til *Mias* realistiske spillestil.

4.3.3 Realisme og troverdighet

I denne sammenheng kan det derfor være interessant å se kort på hva som er realistisk eller troverdig i en komiserie. I ep. 10, *Kanalkrigen*, av *Mot i Brøstet* beskrev jeg tidligere hvordan Nils i en scene stakk et støpsel i nesen og fikk et tilsynelatende elektrisk sjokk, det er selvfølgelig ikke realistisk, i den betydning at det er en autentisk representasjon av virkeligheten. Det samme må kunne sies om hele den episoden, dvs. at noen skal kunne klare å få sendt tv-signaler fra en dårlig utstyrt garasje er ikke akkurat realistisk, heller ikke at NRKs daværende kringkastingssjef Einar Førde kom og banket på garasjedøren. Men denne eventuelle mangelen på en realistisk beskrivelse av virkeligheten er for ingenting å regne i forhold til noen amerikanske sitcomer som for eksempel *Alf* (1986-90), *Mork and Mindy* (1978-82) og *3rd Rock from the Sun* (1996-2001) som alle inneholder karakterer som er utenomjordiske skapninger. Disse siste seriene kan altså ikke bli vurdert utifra et virkelighetsparadigme, dvs. man kan ikke vurdere kvaliteten på disse seriene med henblikk på om de gjengir et korrekt bilde av virkeligheten eller ikke. Man kan ikke si at disse seriene er dårlige fordi de inneholder karakterer som ikke eksisterer (sannsynligvis).

Ergo må et realismebegrep utvides og sees i en større sammenheng enn bare å kopiere en virkelighet. Man kan da skille mellom kulturell realisme og fiksjonell realisme (Marshall og Werndly, 2002:85). Det vil si at innenfor et oppdiktet univers må det være en form for gjenkjennelighet. En karakter, et univers eller en historie trenger ikke være virkelig i den

betydning at noe tilsvarende eksisterer i det allment aksepterte universet, men det må likevel være noe ved det oppdiktete som gjør at man aksepterer det som en fiksjonell ”sannhet.” Det gjøres ved at man har gjenkjennelige kulturelle referanserammer. I *Alf* har man en romskapning boende i familien, det finnes selvfølgelig ikke noe kulturrealistisk referanse for et slikt fenomen. Det er oppdiktet og uforståelig for de fleste at noen har en 229 år gammel romskapning boende, derfor må det skapes en illusjon om at dette er mulig. Det blir gjort ved at Alf bor hos en ”vanlig” familie i et gjennomsnittlig amerikansk forstadshus og disse menneskene oppfører seg slik man vanligvis oppfatter at mennesker gjør (herunder med en innledende skepsis til et romvesen). Chatman bruker verisimilitude-begrepet til å skape en sammenheng mellom det oppdiktete og det reelle, han skriver: ”The notion of ’naturalization’ is very close to that of verisimilitude, the ancient appeal to the probable, rather than the actual” ([1978] 1980:49). Han sier altså at noe må kunne være *sannsynlig*. Jonathan Culler, sitert av Chatman, definerer verisimilitude slik: “to give a framework to, in terms of appropriate expectations” (Ibid). Dette forklarer hvordan vi kan akseptere en serie som *Alf*, nemlig at alt i serien er kulturelt realistisk, bortsett fra Alf. Men verisimilitude påpeker også genreaspektet, nemlig at noe kan fremstå som sannsynlig innenfor en genre og i forlengelsen innenfor en spesifikk serie men ikke innenfor en annen. Det at Ally McBeal ser små babyer danse på kontoret sitt aksepteres som sannsynlig innenfor den serien, men det ville ikke vært troverdig eller realistisk i andre advokatserier som for eksempel *L. A. Law* (1986-94) eller *The Practice* (1997-2004).

Vi aksepterer også at *Nr. 13* gir et visuelt bilde av Oslo øst som sannsynligvis ikke eksisterer i dag. Den kulturelle realismen i *Nr. 13* er nok mer basert på en nostalgisk oppfatning av Oslo Øst for 40-50 år siden, enn hvordan det faktisk er på Grünerløkka ved årtusenskiftet. Men vi aksepterer seriens arena fordi seriens karakterer fremstår som sannsynlige. De oppfører seg generelt som virkelige personer. Schatz skriver at: “Ultimately, our familiarity with any genre seems to depend less on recognizing a specific setting than on recognizing certain dramatic conflicts that we associate with specific patterns of action and character relationships” (1981:21).

Det er dette som er spesielt problematisk med Tina og Norli i *Mia*. De snakker og oppfører seg på en måte som ikke er gjenkjennelig for seere flest. At Norli er i stand til å drive et teater virker usannsynlig slik han fremstår. I ep.1 ligger han under et teppe på kontoret sitt og drikker brennevin med sugerør (sic), fordi han er paralyisert av problemene som har oppstått. Men det er jo det som er jobben hans, nemlig å løse problemer med snublende stjerner og kordamer som ikke kan synge. Det virker derfor ikke som det er noe troverdighet i

hans rollefigur. Men det som gjør scenen helt absurd er at Tina og Chris, som er tilstede, ikke kommenterer at han ligger under et teppe og slurper. Det er da man tenker: ”Dette tror jeg ikke på.” Det er nødvendig om fiksjonen skal fungere. Nielsen skriver: ”[T]he audience has to recognise the situation to laugh at them [...]” (2001:97). Situasjonen må være troverdig og sannsynliggjøres spesielt om den i utgangspunktet fremstår som tilsynelatende usannsynlig. I *Ally McBeal* reagerer de andre karakterene når Ally tydeligvis ser noe de ikke ser. Chatman skriver således: ”[...] the norm for verisimilitude is established by previous texts – not only actual discourses, but the “texts” of appropriate behaviour in the society at large” ([1978] 1980:50). Om man i virkeligheten hadde truffet på en som ligger under et teppe på et kontor, ville normal oppførsel være å lure på hva personen driver med. Det samme kunne forventes om noen oppførte seg så unaturlig som Norli, Tina og Nico gjør i ep. 2, sc. 5, men i *Mia* prøver man å påstå at dette er vanlig. Da måtte situasjonen ha blitt kommentert, for å overbevise oss om at vi tar feil. Men det gjøres ikke, og dermed fremstår scenene bare som noe som man ikke gjenkjenner og som man ikke finner sannsynlig. I *Mia* er det mellommenneskelige reaksjoner som man ikke kjenner igjen og derfor ikke forstår. Dermed klarer vi heller ikke å engasjere oss og klare å le av det som presenteres. Sonia A. Livinstone skriver:

”For television to have any effects on its viewers, whether behavioural, attitudinal or cognitive, programmes must first be perceived and comprehended. [...] When interpreting a programme, viewers use not only the information in the programme, but also their past experience with the programme, its genre and their own personal and social experiences with the phenomena portrayed (e.g. institutions, relationships, myths, explanations)” (1990:18) (min undersrekning).

4.3.4 Spillestil og konvensjonsbruk i *Mia*

Mia har som sagt en realistisk spillestil, som vi kjenner igjen fra såpeserier, mens Tina og Norli er langt inne i det overspilte og overtydelige barne-tv-land et sted. De andre er et sted imellom. Dette blir problematisk fordi det ikke skaper gjenkjennelighet, troverdighet eller fokus på hvor humoren skal komme fra. Paradoksalt nok kan det virke som om det er gjesterollene i serien som fremstår klarest. Roald (Dennis Storhøi) oppfattes i hvert fall som at han spiller en forståelig komedie, som en karikert og enfolding østfolding. Tilsvarende med rivalen (Andrea Bræin Hovig) til *Mia* i ep.5, hun fremstår som en troverdig selvhøytidelig og selvgod primadonna. I ep.8 er det Kikke Stormo som på en morsom og troverdig måte spiller

Vigdis. En pågående ”wannabe” som igler seg innpå Nico for å komme til Mia og derfra til kjendistilværelsen. De spiller med andre ord komedie på en for sitcomen gjenkjennelig måte.

Den varierende spillestilen forsterkes også av det faktum at *Mia* ikke ser ut som en sitcom. Den bryter sitcomens konvensjoner ved at den benytter bildekomposisjoner og kamerateknikk på en lignende måte som *Nr.13*, med en vektlegging av nærbilder og reaksjonskudd og med opptak gjort med en-kamerateknikk. Men i motsetning til *Nr.13* som innledningsvis hadde nok oppmerksomhet på de andre konvensjonene i sitcomgenren til å bli gjenkjent som det, før den ble noe annet, fremstår *Mia* nærmest umiddelbart som noe ugjenkjennelig. Det i seg selv er ikke problematisk. Genreblandinger og hybridisering kan generelt sees på som noe positivt, men da må serien også overbevise oss om hvorfor den gjør det. Det klarer ikke *Mia*.

Dårlig strukturerte historier, manglende eller dårlige punchlines, en udefinert enigma og lite troverdig spillestil blir i *Mia* verken hjulpet av publikum i studio under innspillingen eller av lattersporet, bortsett fra under Mias sangnummer hvor det er et synlig publikum tilstede. Men dette er statister på samme måte som publikummet som er tilstede under Seinfelds stand-up monologer i hans serie.¹³² Dette er ikke det usynlige men hørbare publikummet som et latterspor kommer fra. Et slikt publikum har, som tidligere nevnt, flere funksjoner. Det gir skuespillerne timing og det kan gi en umiddelbar respons på vittighetene som serveres. Et slikt lattersporpublikum kunne muligens gitt en tidlig tilbakemelding til programskaperne av *Mia* om at humoren ikke fungerer. Kanskje kunne et publikum også gitt en korreksjon på spillestilen slik at den kunne blitt mer synkronisert og mer i samsvar med hva man forventer i en komiserie.

Mot i Brøstet og delvis *Nr.13* som også har svake kausale strukturer i sine fortellinger på samme måte som i *Mia*, klarer likevel å skape morsomme scener. Men i *Mia* er scenene for fragmenterte til at situasjonene får utviklet seg til situasjonskomikk. Dette kan også ha å gjøre med det faktum at den tekniske strukturen i *Mia* har 2-3 ganger så mange scener som *Mot i Brøstet* og *Nr.13* og komiserier generelt. Vanligvis er det 8-12 scener i sitcomer bl.a. avhengig om de har *flag-* og *tag-scener*. I de to analyserte episodene av *Mia* er det henholdsvis 31 og 23 scener. Dette gir *Mia* en scenestruktur som er mer lik en såpeserie og er enda et brudd med komiseriegenrens konvensjoner. Men mest av alt er ikke *Mia* humormettet nok på den narrative siden. Den har ikke setups og punchlines som flyter regelmessig som en

¹³² Symptomatisk for denne seriens uklarhet ser det ut som om publikummet under Mias sangnummer også er feil publikum for hennes rollefigur. Publikum ser ut til å bestå av tyveåringer, mens Mias sangnummer helt tydelig henvender seg til et eldre publikum enn dette.

naturlig del av dialogen gjennom historiene som blir fortalt, istedenfor prøver man desperat noen steder å presse inn vitser. For eksempel i *ep.3* sc.13 hvor Mia er bekymret for at hun er for sexy og ikke blir tatt på alvor:

Mia: Fordi at mamma har rett. Jeg er jo bare en dum jentunge med tannregulering som springer rundt og gjør meg til. Og som aldri blir tatt alvorlig. Ha det!

Tina: Ha det! ... Mia, du har ikke tannregulering du.

Alle disse konvensjonsbruddene i Mia kan gi en indikasjon på at de er gjort ubevisst, at programskaperne sannsynligvis ikke vet at de bryter konvensjonene, ettersom Mia ikke fremstår som en ny harmonisk genrehelhet, men som en oppsamling av bruddstykker.

Nielsens oppsummering av den mislykkede danske komiserien *Home for five* (1995-96) ser på alle måter også ut til å kunne beskrive *Mia*:

”It is difficult to decide to what genre the series belong because it is neither a soap nor a situation comedy. [...] [It] has been taped with a cheap two-camera technique known from daytime soap. [...] By using this mode of production, *Home for five* ends up with a style and mode of address in between traditional dramatic mode and situation comedy mode. [...] The actors have an impossible task, because the realistic and the comic acting styles are in conflict. The realistic style loses its credibility because it alternates with an exaggerated acting style, while the latter never succeeds in itself, because it does not have two stages to play on. In situation comedies, the comic acting style is an integrated part of the mode of address, while in *Home for five* the mode of address changes continuously. Moreover, the series has not been able to create character that can work within this ambivalent situation. These are the main reasons for the actors in the series looking like ‘Bambi on Ice’” (2001:115-117).

Kap. 5: Oppsummering/konklusjon

Sitcom er kanskje verdens mest velkjent tv-genre. Denne oppgavens hensikt har vært å undersøke noen utvalgte norske komiserier for å vurdere deres kvalitet. Som jeg har påpekt tidligere er ikke kvalitet et entydig begrep å forholde seg til. For eksempel skriver Charlotte Brunsdon: ”’Quality’, for some good reasons, has become a bad word. The consequence of this is that only the most conservative ideas about quality are circulating, [...]” (1990:67). Dette har jeg prøvd å ta til etterretning ved å se etter kvaliteter i tekster man kanskje vanligvis ikke ville se etter dette. Denne undersøkelsen kunne også vært basert på det som Rosengren som tidligere nevnt kaller ”descriptive quality,” at man vurderer et programs innhold i forhold til samfunnsforhold eller en ”virkelighet” (1996:17). Man kunne tolket et programs innhold i forhold til samfunnsmening. Jeg har et inntrykk av at det kanskje ofte er på denne måten man vurderer tv-serier uten at jeg her kan føre beviser for det. Er programmet opplysende, i henhold til aksepterte normer for oppførsel, sender det korrekte politiske signaler etc.? Slike vurderinger kunne kanskje gitt en annen kvalitetsrangering av de tre seriene som oppgaven har undersøkt. For eksempel *Mot i Brøstet* har om man undersøker det nøyere en noe problematisk eller forenklet fremstilling av kvinneroller. Mens *Nr.13* kanskje forsøker å gi et positivt inntrykk av et flerkulturelt eller alderssammensatt samfunn. Slike vurderinger kunne fremstilt *Mot i Brøstet* i et dårlig kvalitetslys og *Nr.13* i et positivt lys. Men jeg har ikke gjort slike vurderinger. Jeg vurderer kvalitet i forhold til genre. Således har jeg også vært innom realismebegrepet, men bare i forhold til verisimilitude; i forhold til hva som er sannsynlig innenfor en genre. Men for at min vurdering av disse komiseriene ikke bare skal bli en personlig kritikk, har jeg etablert noen genrekrierier basert på genreteorier som disse komiseriene har blitt vurdert i forhold til. Herunder har jeg også tatt i betraktning hvordan seerne forholder seg til disse seriene, basert på seertall. Dette siste er kun en grovmåling på om programmet har blitt sett eller ikke, fordi som Rosengren sier: ”it is obvious that the receiver use quality to a large extent depends on characteristics of the receiver. One and the same programming may thus have differential receiver use quality to different (types of) receivers (Ibid: 24). Så også i min vurdering. Når det gjelder *Mot i Brøstet* og *Mia* er min kvalitetsvurdering sannsynligvis sammenfallende med seernes, mens med *Nr.13* er jeg i delvis i opposisjon til dem.

John Cawelti skriver: ”To be a work of any quality or interest, the individual version of a formula [(genre)] must have some unique or special characteristics of its own, yet these characteristics must ultimately work toward the fulfillment of the conventional form”

(1976:10) (mine understrekninger). Dette kan også oppsummere min måte å vurdere kvalitet på. Hvordan forholder så de vurderte norske komiseriene seg til genrens konvensjoner?

Mot i Brøstet er den serien som best oppfyller genrens krav til konvensjonelle virkemidler. Først og fremst overholdes tekniske krav til bildeutsnitt og kamerabruk. *Mot i Brøstet* er derfor ytre sett lettest gjenkjennelig av de tre som en sitcom. Serien er spilt inn foran et publikum i studio, noe som gjør at skuespillerne får en bedre timing på sin fremførelse enn i de to andre seriene. Dette resulterer i et presist latterspor som kan dra i gang latteren for seerne foran tv-skjermen. *Mot i Brøstet* er også den serien med det klareste definerte narrative premisset, selv om familiekonstellasjonen av tre menn som er tvunget til å bo sammen i liten grad utnytter de mulighetene for konflikt som ligger i dette. Det handler som oftest om de tre mot noen andre. Konfliktene og det dramatiske potensialet må da i større grad presses inn i situasjonene enn om det hadde vokst ut av en underliggende konflikt mellom karakterene. Den enkelte episodes dramatiske struktur ser også ut til å være svak. Historiene som fortelles har liten dramatisk stigning. Det virker som historien hopper fra scene til scene istedenfor å stige mot et klimaks. Det er på dette området *Mot i Brøstet* er minst tro mot sitcomgenrens konvensjonelle narrative struktur, i hvertfall sett i forhold til amerikanske serier og hollywoodske fortelletradisjoner.

Nr 13 er til tross for både gode seertall og gode kritikker etter min mening ikke en like god komiserie som *Mot i Brøstet*, ettersom den bryter for mange av sitcomens konvensjoner. Fordi det er fokus på humoren, klarer første halvdel av serien å opprettholde et inntrykk av å være en brukbar komiserie. Dette til tross for at den ikke overholder vanlige konvensjoner for bildeutsnitt og kamerabruk. Bildekomposisjonsmessig, med sin vektlegging på nærbilder, ser den ofte mer ut som en dramaserie eller en såpeserie. *Nr.13* er heller ikke spilt inn med publikum til stede og fremstår derfor med mindre presisjon i skuespillernes timing, selv om dette ikke er påfallende problematisk. Disse konvensjonsbruddene blir imidlertid problematiske når man fjerner lattersporet i siste halvdel av serien. Summen av disse konvensjonsbruddene gjør da at serien kan hevdes å resultere i noe annet enn en komiserie. Det er uheldig når serien i utgangspunktet pretenderer å være nettopp det. I tillegg til de nevnte konvensjonsbruddene, er det også i denne serien svake dramatiske strukturer: Seriens premiss er uklar og mange av episodene er dårlig dramatisk strukturert. Unntaket er den ene analyserte episoden, *Ikke siden krigen*, som har en god dramatisk struktur hvor problemet for protagonisten hele tiden øker. På grunn av andre konvensjonsbrudd fremstår den imidlertid ikke som morsom, men mer som en alvorlig og dramatisk fortelling. Kanskje lykkes *Nr.13* som noe annet, som en udefinert dramaserie, men som en komiserie er den ikke av god

kvalitet fordi den mister fokus på det komiske. En årsak til at den allikevel nådde et stort publikum kan være NRK1s dominerende posisjon på lørdagskveldene. Den gjør at deres programmer vil jeg hevde blir foretrukket såfremt de ikke er spesielt dårlige. *Nr.13* var innledningsvis av akseptabel kvalitet og greit gjenkjennelig som en komiserie, det var først i andre halvdel av sin produksjon den falt fra hverandre genremessig, men da hadde den allerede etablert seg som en publikumsfavoritt. En kan spørre seg om NRK derfor også kan ha blitt forledet til å tro at dette er en god komiserie, ettersom den hadde god "sender use quality" for dem, den tiltrakk seg seere, men genremessig er andre halvdel av *Nr.13* ikke av god komiserie-kvalitet.

Mia derimot, ble flyttet fra lørdagskvelden fordi denne serien sannsynligvis ikke ble betraktet som vellykket. *Mia* er den serien av de tre som fremstår tydeligst som noe annet enn en komiserie, fordi den bryter så mange av genrens konvensjoner. Det gjelder bildeutsnitt, kamerabruk, mangel på latterspor, intet publikum i studio, det er et stort sprik i skuespillernes spill og den har en helt annen scenestruktur enn det som vanligvis finnes i komiserier. Dette gjør serien genremessig ugjenkjennelig. Dette er ikke en sitcom, men en hybridserie som ikke evner å fremstå som en ny helhet. Serien klarer ikke å generere latter. Dette til tross for at *Mia* i utgangspunktet er den serien som har den mest interessante settingen. Fordi den ikke klarer å definere hva den egentlig handler om; hva som er dens narrative premiss, klarer heller ikke settingen å bli utnyttet til å skape gode historier. På tilsvarende måte som i de to andre seriene må derfor også *Mia* prøve å skape dramatikk på episode- og scenenivå.

Det gjennomgående for alle tre seriene er at den dramatiske strukturen i de enkelte episodene er svak. Om man vurderer dem i forhold til Chatmans krav til en (grunn)struktur, fremstår de alle som en oppsamling av enkeltdeler, "et aggregat" som han kaller det, som ikke kommer sammen i en ny helhet; i en struktur ([1978] 1980:21). Det er de enkelte scenene som må skape humoren på bekostning av historien som fortelles i den enkelte episode. Dette er således et vesentlig narrativt konvensjonsbrudd i alle tre seriene. Istedenfor å basere den humoristiske dramatikken på en lagvis oppbygging fra seriens dramatiske premiss via episodens dramatiske premiss, må humoren i de analyserte seriene presses inn i den enkelte scene. Både Wolff og Smith påpeker, som jeg også hevder, at det å skape gode historier er det viktigste og det vanskeligste elementet å ta hensyn til om man skal ha håp om å lykkes med en serie (Wolff, [1988] 1996:35, Smith, 1999:90). Smith skriver: "What are viewers really talking about when they discuss 'boring,' 'ridiculous,' 'she'd never do that' episodes? **Bad stories**" (Smith, Ibid) (min uthevelse). Jeg vil hevde at komiserier som ikke klarer å oppfylle konvensjonen om god narrativ strukturering ikke kan oppnå optimal kvalitet. Derfor er verken

Mot i Brøstet, Nr.13 eller *Mia* av høy kvalitet, men førstnevnte er den som kommer nærmest i forsøket fordi den klarer å oppfylle øvrige genrekonvensjoner og tydeligst klarer å generere latter. *Mot i Brøstet* innfrir de fleste forventninger til en genre, kan det hevdes, på en tilsvarende måte som både Todorov og Schatz krever av en genre (Todorov [1978] 1991:18, Schatz 1981:16). Derfor er det *Mot i Brøstet* som i størst grad oppfyller det BBCs tidligere dramasjef Michael Wearing, sitert av Timothy Leggat, også lister som sitt første kriterium for kvalitet: "Has the thing achieved what it set out to do?" (1996:157). *Mot i Brøstet* fremstår som humormettet og humorgenererende, men den kunne vært enda bedre om den i større grad hadde klart å overholde krav også til narrativ strukturering.

Ettersom jeg bare har vurdert tre komiserier har oppgaven en begrenset generaliserbarhet for hele den norske sitcomgenren. Jeg tror likevel den har en aktualitet utover de tre analyserte seriene om man ser på sitcomgenrens posisjon i Norge. På bakgrunn av resultatene kan det hevdes at en del av genren i Norge ikke er bevisst nok på bruken av komigenrens konvensjoner.¹³³ Dette reflekterer etter min oppfatning at den profesjonelle kvaliteten hos programskaperne tidvis ikke er bra nok, ettersom et tv-program ikke lager seg selv.

Om man skal klare å lage komiserier av høyere kvalitet må man i større grad ta genrens krav til konvensjonsbruk til etterretning. De kravene som er lettest å forbedre vil jeg hevde er de stilistiske. Det bør være kulant å forandre kamerabruk og bildeutsnitt slik at disse seriene kan se ut som sitcomer. Det bør også være overkommelig å forholde seg til at det bør være et publikum til stede under innspillingen, slik at skuespillerne har noen å spille for og således får en presis timing på sin fremførelse, samt at man også kan få testet om vitsene faktisk fungerer; ler publikum? Det er med god grunn de fleste amerikanske og britiske serier benytter publikum i studio, til tross for at det både produksjonsmessig og produksjonsøkonomisk sannsynligvis ville vært enklere og billigere å ikke ha et publikum. Men det vil ikke genremessig lønne seg fordi det er en overhengende fare for at programmet vil fremstå som noe annet enn en sitcom.

Det som er vanskeligere å gjøre noe med er selve historiefortellingen i komiserier, ettersom dette ikke bare har med evnen til å nyttiggjøre seg en teknikk men også evnen til å kunne skape et innhold (fra intet). Det er allikevel teorier og metoder som bør nyttiggjøres for å strukturere fortellingene på en bedre måte, slik at *alt* henger bedre sammen og beveger seg mot et mål. Om strukturen er uklar, blir fortellingen uklar og sannsynligvis mindre morsom.

¹³³ Holme og Solvang beskriver hvordan en kvalitativ metode prioriterer validitet, gyldighet, fremfor reliabilitet, pålitelighet (1986:84).

Historiefortelling er en stor utfordring, spesielt ettersom det ofte er den samme historien som skal fortelles igjen og igjen i tv-serier og allikevel være forskjellig hver gang. Dette henger sammen med serienes narrative premiss; hvilken situasjon er det som all konflikt springer ut fra? Selv om man egentlig ikke kan finne en løsning på denne konflikten fordi man da står i fare for å oppløse serien. Det morsomme er allikevel å se karakterene slite med problemet. Et slikt narrativt premiss virker ofte dårlig definert her til lands, kan det hevdes. Dette straffer seg siden, fordi historiene ikke vokser ut av en underliggende konflikt, men må hele tiden påføres situasjonene. Thomas Elsaesser skriver at det å fortelle en historie på klassisk hollywoods maner krever at: "[...] everything is made to count, everything is put to use. Nothing is wasted: [...]" (2002:53).

Jeg har i denne oppgaven også påpekt noen humoristiske virkemidler i de analyserte seriene, selv om disse ikke viser til noen krav i forhold til genren. Det kan allikevel være interessant å merke seg at *Mot i Brøstet* i større grad enn de to andre seriene bruker intertekstualitet, noe som gjerne ansees som en mer avansert metode for å frembringe humor. Spesielt er dette relevant i forhold til *Mia* som inviterte til et slikt humoristisk perspektiv men som ikke klarte å innfri dette aspektet. Det som ser ut til å være det mest fremtredende aspektet ved humorfrembringelsen i de tre seriene er at den ser ut til å basere seg på en noe gammeldags revytradisjon. I tidligere nevnte *Torsdagsklubben* har stand-up-komikken, som har fått et godt fotfeste i Norge de siste ti årene, gjort sitt til at man i dette programmet har fått en tidvis mer utfordrende form for humor. Men ikke noe av dette har blitt overført til sitcomen

Det er også symptomatisk at alle norske og mange britiske nyere suksessfulle humorserier er sketsj-programmer. Dette kan det hevdes er fordi det er mye vanskeligere å skape 25 minutter med humoristisk dramatikk enn det er i en sketsj som ofte ikke er mer enn en tiendedel av denne lengden. Evnen til å fortelle lengre tv-historier kan se ut til å være begrenset her til lands.

Om man i fremtiden skal ha håp om å produsere sitcomer (eller andre dramatiske tv-genrer) av høyere kvalitet, må man nyttiggjøre seg tv-genrenes muligheter bedre. Jeg vil hevde at det generelt er for stor avstand mellom forventninger til genren og hva den leverer. Dette fordi det er for stor *slark* i bruken av genrens konvensjoner, ikke bare i de svært synlige stilistiske konvensjonene, men spesielt når det gjelder å fortelle historier. Dette håper jeg denne oppgaven kan være et bidrag til å forandre. Det kan nemlig virke som programskapere ofte prøver å finne opp hjulet på nytt; man utnytter ikke den genrekunnskapen som allerede finnes. Det kan derfor være på sin plass å avslutte med Umberto Eco: "Dessuten er det slik at

for å bryte reglene, eller for å si seg uenig i dem, må man først *kunne dem* og eventuelt påvise at de er uholdbare eller fungerer undertrykkende” ([1977] 2002:107).

Litteraturliste:

Allen, Robert C. ([1987] 1992), *Audience-oriented criticism and television*, i Allen, Robert C. (ed.) *Channels of Discourse, Reassembled*, Chapel Hill og London: The University of North Carolina Press, s.101-137

Allen, Robert C. (ed.) ([1987] 1992) *Channels of Discourse, Reassembled*, Chapel Hill og London: The University of North Carolina Press

Alley, Robert S. og Brown, Irby B. (1990), *Murphy Brown. Anatomy of a Sitcom*, New York: Dell Publishing

Altman, Rick ([1999] 2003), *Film/Genre*, London: bfi Publishing

Andrew, Dudley (1984), *Concepts in Film Theory*, Oxford og New York: Oxford University Press

Attallah, Paul ([1984] 2003), *The Unworthy Discourse. Situation Comedy in Television*, i Morreale, Joanne (ed.) *Critiquing the Sitcom. A reader*, Syracuse N.Y.: Syracuse University Press, s.91-115

Baker, James (2003), *Teaching TV Sitcom*, London: bfi

Bakøy, Eva, mfl. (1996), *Fjernsynskritikken anno 1996*, i *Norsk Medietidsskrift* nr. 1, 1996, s.145-156

Barth, Morten (2003), *Kampen om fjernsynsteatret*, i *Rushprint* 01-2003, s.26-29 og 39-40

Barthes, Roland ([1957] 1975), *Mytologier. Om "mytene" i den moderne tids hverdag*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag

Bergson, Henri ([1911]1987), *From Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, i Morreall, John (ed.), *The philosophy of Laughter and Humor*, Albany N.Y.: State University of New York Press, s.117-126

Blacker, Irwin R. (1986), *The Elements of Screenwriting. A Guide for Film and Television Writing*, New York og London: Collier Macmillan Publishers

Booth, Wayne C. mfl. (1995), *The Craft of Research*, Chicago: Chicago University Press

Bordwell, David (1985), *Narration in the Fiction Film*, Madison WI.: The University of Wisconsin Press

Brady, Ben og Lee, Lance ([1988] 1994), *The understructure of writing for film & television*, Austin: University of Texas Press

Brooks, Tim og Marsh, Earle ([1979] 1999), *The complete directory to prime time network and cable TV shows 1946-present*, New York: Ballantine Books

Brunsdon, Charlotte (1990): *Problems with quality* i *Screen* vol. 31 nr. 1, 1990, s. 67-90

- Butler, Jeremy G. (2002), *Television. Critical Methods and Applications*, Mahwah N.J. og London: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers
- Caldwell, John T. (1995), *Televisuality. Style, Crisis and Authority in American Television*, New Brunswick NJ: Rutgers University Press
- Casey, Bernadette mfl. (2002), *Television Studies. The Key Concepts*, London og New York: Routledge
- Cawelti, John (1976), *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago og London: The University of Chicago Press
- Cawelti, John G.: The Concept of Formula in the Study of Popular Literature, i *Journal of Popular Culture*, 3, 1969 s.381-90
- Chatman, Seymour ([1978] 1980), *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Itacha og London: Cornell University Press
- Cook, Jim (ed.) ([1982] 1984), *BFI Dossier 17. Television Sitcom*, London: bfi
- Curtis, Barry ([1982] 1984), Aspects of Sitcom, i Cook, Jim (ed.) *BFI Dossier 17. Television Sitcom*, London: bfi, s.4-12
- Eastman, S. T., Head, S. og Klein, L. (1985), *Broadcast/Cable Programming. Strategies and Practices*, Belmont CA.: Wadsworth Publishing Company
- Eco, Umberto ([1977] 2002), *Kunsten å skrive en akademisk oppgave*, Oslo: Idem
- Ellis, John ([1982] 1992), *Visible fictions: Cinema, television, video*, London: Routledge & Kegan Paul
- Ellis, John ([2000] 2002), *Television in the Age of Uncertainty. Seeing Things*, London og New York: I. B. Tauris Publishers
- Elsaesser, Thomas og Buckland, Warren (2002), *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis*, London og New York: Oxford University Press
- Evensmo, Sigurd (1967), *Det store Tivoli. Film og kino i Norge gjennom 70 år*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Fetveit, Arild (2000), Den trojanske hest: Om metodebegrepets marginalisering av humanistisk medieforskning, i *Norsk medietidsskrift* nr. 2, s.5-27
- Feuer, Jane ([1987] 1992), Genre study and television, i Allen, Robert C. (ed.) *Channels of Discourse, Reassembled*, Chapel Hill og London: The University of North Carolina Press, s.138-160
- Field, Syd (1984), *The Screenwriter's Workbook*, New York: Dell Publishing

Field, Syd (1994), *Four Screenplays. Studies in the American Screenplay*, New York: Dell Publishing

Fiske, John og Hartley, John (1992), *Reading Television*, London og New York: Routledge

Flexner, Stuart B. mfl. (eds.) ([1975] 1988:1080), *The Random House College Dictionary*, New York: Random House

Fossestøl, Bernt og Sandvei, Marius (1989), *TANUMS Store rettsrivningsordbok*, Oslo: Kunnskapsforlaget

Gabler, Neal (1998), *Life: The Movie. How Entertainment Conquered Reality*, New York: Vintage Books

Gans, Herbert J. ([1974] 1999) *Popular Culture & High Culture. An analysis and evaluation of taste*, New York: Basic Books

Gjelsvik, Anne (2003), Allys dans med konvensjonene, i Gjelsvik, Anne og Iversen, Gunnar (red.) *BLIKKFANG. Fjernsyn, form og estetikk*, Oslo: Universitetsforlaget, s.109-126

Gripsrud, Jostein (1995), *The Dynasty Years. Hollywood Television and Critical Media Studies*, London og New York: Routledge

Hamamoto, Darrell Y. (1989), *Nervous Laughter. Television Situation Comedy and Liberal Democratic Ideology*, New York, Westport og London: Praeger

Hartley, John (2001), Situation Comedy, Part 1, i Creeber, Glen (ed.) *The Television Genre Book*, London:bfi, s.65-67

Hausken, Liv (2002), Norges seriemester. Diskusjon av et slagord, i Enli, S., Syvertsen, T. og Østbye Sæther, S. (red.) *Et hjem for oss - Et hjem for deg. Analyser av TV 2 1992-2002*, Kristiansand: Høyskoleforlaget, s.181-204

Holme, Idar M. og Solvang, Bernt K. (1996), *Metodevalg og metodebruk*, Oslo: Tano

Ishikawa, Sakae (ed.) (1996), *Quality Assessment of Television*, Luton: University of Luton Press

Jauss, Hans Robert (1982), *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis: University of Minnesota Press

Kant, Immanuel ([1892]1987), Critique of Judgement, Part I, Div. 1, 54, i Morreall, John (ed.), *The philosophy of Laughter and Humor*, Albany N.Y.: State University of New York Press, s.45-50

Karlyn, Kathleen Rowe ([1990] 2003), Roseanne. Unruly Woman as Domestic Goddess, i Morreale, Joanne (ed.) *Critiquing the Sitcom. A reader*, Syracuse N.Y.: Syracuse University Press, s.251-61

- Koseluk, Gregory (2000), *Great Brit-Coms. British Television Situation Comedy*, Jefferson N.C. og London: McFarland & Company, Inc., Publishers
- Kozloff, Sarah ([1987] 1992), *Narrative Theory and Television*, i Allen, Robert C. (ed.) *Channels of Discourse, Reassembled*, Chapel Hill og London: The University of North Carolina Press, s.67-100
- Larsen, Leif Ove (1996), *Situasjonskomedien. Humor på samleband*, i *Norsk Medietidsskrift*, nr.1 s.62-69
- Larsen, Leif Ove (1998), *Moderniseringsmoro. Romantiske komedier i norsk film 1950-1965. Sjangeren, publikum, sosialhistorien*, Rapport nr.42 Institutt for medievitenskap. Universitet i Bergen
- Larsen, Leif Ove (2002), *Respektløs moro? Satire og parodi i 1960-årenes tv-komedie*, i Ericson S. og Ytreberg E. (red.) *Fjernsyn mellom høy og lav kultur*, Kristiansand: Høyskoleforlaget, s.85-107
- Larsen, Leif Ove (2003), *Muntre perspektiv: Fjernsynskomediens estetikk*, i Gjelsvik, Anne og Iversen, Gunnar (red.) *BLIKKFANG. Fjernsyn, form og estetikk*, Oslo: Universitetsforlaget, s.127-148
- Leggatt, Timothy (1996), *Quality in Television: The view of the professionals*, i Ishikawa, Sakae (ed.) *Quality Assessment of Television*, Luton: University of Luton Press, s.145-167
- Livingstone, Sonia M. (1990), *Making Sense of Television, The Psychology of Audience Interpretation*, Oxford og New York: Pergamon Press
- Lloyd, Christopher (1999), *The Frasier Scripts*, New York: Newmarket Press
- Marc, David ([1989] 1997), *Comic Visions. Television Comedy & American Culture*, Malden MA. og Oxford: Blackwell Publishers
- Marshall, Jill og Werndly, Angela (2002), *The Language of Television*, London og New York: Routledge
- McKee, Robert (1997), *STORY. Substance, structure, style and the principles of screenwriting*, New York: Regan Books
- Mills, Brett (2001), *Humour Theory*, i Creeber, Glen (ed.) *The Television Genre Book*, London:bfi, s.63
- Morreale, Joanne ([2000] 2003) *Sitcoms Say Good-bye. The Cultural Spectacle of Seinfeld's Last Episode*, i Morreale, Joanne (ed.) *Critiquing the Sitcom. A reader*, Syracuse N.Y.: Syracuse University Press, s.274-285
- Morreale, Joanne (ed.) (2003), *Critiquing the Sitcom. A reader*, Syracuse N.Y.: Syracuse University Press

- Morreall, John (1987), A new theory of laughter, i Morreall, John (ed.), *The philosophy of Laughter and Humor*, Albany N.Y.: State University of New York Press, s.128-138
- Mulgan, Geoff (ed.) (1990), *The Question of Quality*, London: British Film Institute Publishing
- Neale, Steve (1980), *Genre*, London: British Film Institute
- Neale, Steve (1990): Questions of Genre, i *Screen* vol. 31 nr. 1, 1990, s. 45-66
- Neale, Steve (2000), *Genre and Hollywood*, London og New York: Routledge
- Neale, Steve (2001), Studying Genre, i Creeber, Glen (ed.) *The Television Genre Book*, London:bfi, s.1-3
- Neale, Steve og Krutnik, Frank (1990), *Popular Film and Television Comedy*, London og New York: Routledge
- Nielsen, Poul Erik (2000), Dansk tv-fiktion i det nationale bakspejl – TV 2's bidrag, i Bruun, Hanne m. f. (red.) *TV 2 på skærmen. Analyser af TV 2's programvirksomhed*, Fredriksberg: Samfundslitteratur, s.213-236
- Nielsen, Poul Erik (2001), Comedy Series in Danish Television – for Better or Worse, i Agger, G. og Jensen J. F. (eds.) *The Aesthetics of Television*, Aalborg: Aalborg University Press, s.89-119
- Nygaard, K. Jørgen Tjoflaat (2002), Metafiksjon i norsk komiserie, semesteroppg. i hovedfagskurs: *TV2 og den kommersielle fjernsynsbransjen*, IMK/UiO
- Palmer, Jerry (1987), *The logic of the absurd*, London: bfi
- Pope, Thomas (1998), *Good Scripts, Bad Scripts*, New York: Three Rivers Press
- Postman, Neil ([1985] 1988), *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business*, New York og London: Penguin Books
- Rannow, Jerry (1999), *Writing Television Comedy*, New York: Allworth Press
- Rosengren, Karl Erik mfl. (1996), Quality in programming: Views from the North, i Ishikawa, Sakae (ed.) *Quality Assessment of Television*, Luton: University of Luton Press, s.3-48
- Saks, Sol ([1985] 1991), *Funny Business. The Craft of Comedy Writing*, Los Angeles: Lone Eagle Publishing Company
- Santayana, George ([1896]1987), The Sense of Beauty, i Morreall, John (ed.), *The philosophy of Laughter and Humor*, Albany N.Y.: State University of New York Press, s.90-98

- Schatz, Thomas (1981), *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, Boston, Madison, New York mfl.: McGraw Hill
- Seger, Linda ([1987] 1994), *Making a good script great. A guide for writing and rewriting*, Hollywood, New York og London: Samuel French
- Seiter, Ellen ([1987] 1992), *Semiotics, structuralism and television*, i Allen, Robert C. (ed.) *Channels of Discourse, Reassembled*, Chapel Hill og London: The University of North Carolina Press, s.31-66
- Sjögren, Olle (1997), *Den goda underhållningen. Nöjesgenrer och artister i Sveriges radio och TV 1945-1995*, Stockholm:Stiftelsen Etermedierna i Sverige
- Smith, Evan S. (1999), *Writing Television Sitcoms*, New York: The Berkeley Publishing Group
- Sobchack, Vivian (1998), *Lounge Time. Postwar Crisis and the Chronotope of Film Noir*, i Browne, Nick (ed.) *Refiguring American Film Genres*, Berkely, L.A. og London:University of California Press, s.129-170
- Sonneson, Göran (1992), *Bildebetydelser. Inledning til bildesemiotiken som vetenskap*, Lund: Studentlitteratur
- Staiger, Janet (2000), *Blockbuster TV. Must-see sitcoms in the network era*, New York og London: New York University Press
- Syvertsen, Trine (1997), *Den store TV-krigen. Norsk allmennfjernsyn 1988-96*, Bergen: Fagbokforlaget
- Thompson, Kristin ([1999] 2001), *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*, Cambridge MA og London: Harvard University Press
- Thompson, Robert J. (1996), *From Hill Street Blues to ER. Television's Second Golden Age*, Syracuse NY.: Syracuse University Press
- Todorov, Tzvetan ([1978]1991), *Genres in Discourse*, Cambridge, New York: Cambridge University Press
- Tunstall, Jeremy (1993), *Television Producers*, London og New York: Routledge
- Waldron, Vince ([1987] 1997), *Classic SITCOMS. A celebration of the best in prime-time comedy*, Los Angeles: Silman-James Press
- Waugh, Patricia (1984), *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London og New York: Methuen
- Wolff, Jurgen ([1988] 1996), *Successful Sitcom Writing. How to Write and Sell for TV's Hottest Format*, New York: St. Martin's Press

Zettl, Herbert ([1961] 1984), *Television Production Handbook*, Belmont CA: Wadsworth Publishing Company

Aaslestad, Petter (1999), *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*, Oslo: LNU/Cappelen Akademisk Forlag

Avisartikler:

Aftenposten 18.9.1994: Ingen bransje for nybegynnere

Aftenposten, 26.1.1996: Kausland og Skolmen i ny serie:TV3s nyeste komikerpar

Aftenposten 21.10.1997: Mangler norske komiserier

Aftenposten 11.11.1997: Nå venter 25 år med "Mot i Brøstet" repriser

Aftenposten 21.10.2001: TV-serie "Nr 13" ingen ulykke for NRK

Bergens Tidende 21.1.1993: Vi vil kjenne oss igjen i "Mot i Brøstet"

Bergens Tidende 6.11.1996: Tv-serien som forandret Bok-Norge

Bergens Tidende 1.2.1998: Norges utskjelte komi-konge

Dagbladet 5.1.1996: Sport og barte-tv på topp

Dagbladet 8.11.1998: Førstedivisjon

Dagbladet 10.10.2000: I dag snakker vi om tv-såpekokeren.

Dagbladet 13.1.2002: Millionær på latter

Dagsavisen 6.7.2000: Dumme Komiserier

Dagsavisen 9.1.2003: Anemisk om Mia

VG 21.11.2002: Mia fjernet fra NRK-lørdagen

VG 9.1.2003: Mia minus manus

VG 19.2.2003: Mia-fiasko

Nettsteder (alle disse adressene var operative 3.5.2004):

Aftenposten 13.2.2003: Første klubbmøte
http://www.aftenposten.no/kul_und/article489621.ece

bt.no 29.10.2002: Gikk ikke over grensen,
<http://search.kvasir.no/query?what=wcache&csize=82k&q=GpU6QylK0yQJ:http://www.bt.no/forbruker/tv/article112169>

bt.no 6.2.2004: Tøffingene i Torsdagsklubben tilbake
<http://bt.no/utskrift.jhtml?articleID=232349>

British TV comedy. The Rag Trade
<http://www.phill.co.uk/comedy/ragtrade/index.html>

Dagbladet.no 12.12.1996: Ekspert på Seinfeld
<http://www.dagbladet.no/nettguiden/961212-guide-1.html>

Friends – Venner for livet
<http://friends.norge.cc/bak.shtml>

nrk.no 0.1.2003: Om Mia
www.nrk.no/programmer/tv_arkiv/mia/2423188.html

nrk.no 26.2.2003: Torsdagsklubben får kritikk
<http://nrk.no/nyheter/kultur/medier/2570413.html>

Ray Galton and Alan Simpson credits
<http://www.galtonandsimpson.com/credits.htm>

Taflinger, Richard F. (1996) *Sitcom: What It is, How It Works*,
<http://www.wsu.edu:8080/~taflinge/sitcom.html>

The Good Shit Guide
<http://homepages.paradise.net.nz/~giraffe/GSG/GSG1.htm>

GENREBEVISSTHET I NORSKE KOMISERIER

**- En vurdering av tv-seriene *Mot i Brøstet*, Nr.13 og *Mia* i lys av
situasjonskomediens genrekriterier**

Hovedoppgave i medievitenskap

Institutt for medier og kommunikasjon

Universitetet i Oslo

Våren 2004

av

K. Jørgen Tjoflaat Nygaard

SAMMENDRAG

Sitcom er kanskje verdens mest velkjent tv-genre. Denne oppgavens hensikt har vært ved bruk av tekstanalyser å undersøke noen utvalgte norske komiserier: *Mot i Brøstet*, *Nr.13* og *Mia* for å vurdere deres kvalitet. Hypotesen er at man kan si noe om en tv-series kvalitet ved å vurdere hvordan den overholder genrens konvensjoner. På denne måten vil man også kunne si noe generelt om en del av den norske sitcomgenren. Genreteori og fortelle teori er de vesentligste teoriene som benyttes til å etablere og vurdere konvensjonene som er i bruk. Spesielt har det vært viktig å se hvordan historiene struktureres, men også andre vesentlige konvensjoner blir undersøkt: setting, karakterer, bildeutsnitt, kamerabruk og det å spille for et publikum samtidig. Kvalitet i denne forbindelse betyr at seernes forventninger til en tv-genre blir innfridd. *Mot i Brøstet* er den som vurderes til å være av best kvalitet fordi den i størst grad overholder genrens konvensjoner og således får seerne til å le. *Nr.13* er en serie som forandrer sin konvensjonsbruk og som derfor etter hvert fremstår som en svært uklar komiserie. *Mia* er den serien som tydeligst ikke evner å innfri genrens krav til konvensjonsbruk. Konklusjonen er at sitcomgenrens muligheter til å underholde i Norge i for liten grad utnyttes, fordi programskaperne ikke overholder allerede etablerte konvensjoner.

Sitcom is perhaps the most well known TV-genre in the world. This thesis' purpose has been to examine, by text analysis, a few selected Norwegian sitcoms: *Mot i Brøstet*, *Nr.13* and *Mia* to evaluate their quality. The hypothesis is that one can define a TV-genre's quality by evaluating to what extent the genre series is using the genre's established conventions to express itself. In this way one can hopefully also express an opinion about the Norwegian sitcom genre. Genre theories and narrative theories are the most important theories used in this thesis, to establish and evaluate the genre conventions which are being used. Particularly, has it been important to evaluate narrative structures, but also other essential conventions have been examined: setting, characters, framing and camera work, and the importance of playing for two audiences at the same time. Quality in this thesis means that the viewers' expectations of a genre are being fulfilled. *Mot i Brøstet* is evaluated to be of the better quality, because it uses the genre's conventions most faithfully and thus is able to make the viewers laugh. *Nr.13* is a series which alters its use of the sitcom genre's conventions, thus it appear increasingly unfocused as a sitcom. *Mia* is the series which the least manages to honour the viewers' expectations of the genre. The conclusion is that the sitcom genre's ability to entertain is limited because the genre's conventions are not being used to its fullest potential.

INNHALDSFORTEGNELSE:

| | | |
|--|--|------------|
| Kap. 1: Innledning | Side | 1 |
| 1.1 | Introduksjon | 1 |
| 1.2 | Problemstilling(er) | 2 |
| 1.3 | Sitcom som forskningsobjekt | 3 |
| 1.4 | Tema og analysemateriell | 8 |
| 1.5 | Oppgavens struktur | 11 |
| Kap. 2: Teoretiske avklaringer | Side | 13 |
| 2.1 | Kvalitet | 13 |
| 2.2 | Genre | 20 |
| 2.3 | Komiserier – en genrebeskrivelse | 28 |
| 2.4 | Komiserien og narrativitet | 36 |
| Kap. 3: Ramme for analyse | Side | 43 |
| Kap. 4: Analyse av tre norske tv-serier | Side | 47 |
| 4.1 | <u>Analyse av <i>Mot i Brøstet</i></u> | 47 |
| 4.1.1 | Handling og dramatiske strukturer i seriens episoder og scener | 47 |
| 4.1.2 | Karakterutvikling og sitcomstruktur | 53 |
| 4.1.3 | Setting og seriens og episoders narrative premiss | 54 |
| 4.1.4 | Humoristiske virkemidler | 58 |
| 4.1.5 | Publikum, latter og spillestil | 62 |
| 4.1.6 | Oppsummering | 63 |
| 4.2 | <u>Analyse av <i>Nr.13</i></u> | 66 |
| 4.2.1 | Handling og dramatiske strukturer i seriens episoder og scener | 67 |
| 4.2.2 | Setting og seriens og episoders narrative premiss | 80 |
| 4.2.3 | Latterspor og publikum i studio | 83 |
| 4.2.4 | Bildeutsnitt og tekniske konvensjoner | 85 |
| 4.2.5 | Oppsummering | 87 |
| 4.3 | <u>Analyse av <i>Mia</i></u> | 88 |
| 4.3.1 | Handling og dramatiske strukturer i seriens episoder og scener, samt kommentarer om humoristiske virkemidler | 88 |
| 4.3.2 | Setting og seriens og episoders narrative premiss | 100 |
| 4.3.3 | Realisme og troverdighet | 104 |
| 4.3.4 | Spillestil og konvensjonsbruk i <i>Mia</i> | 106 |
| Kap. 5: Oppsummering/konklusjon | Side | 109 |
| Litteraturliste: | Side | 115 |

Vedlegg:

2 stk. VHS med analyseepisoder

